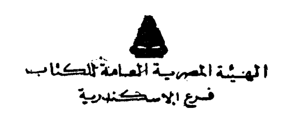
إتجاهات القصة القصيرة

الدكتور السعيد الورقي

اتجاهات القصة القصيرة
في الأدب العربي المعاصر في مصر

الطبعة الأولى
١٩٧٩



الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الإسكندرية

مقدمة

القصة القصيرة كشكل قصصى قصير ، قديمة قدم الحياة الإنسانية . ارتبطت بدايتها ببداية تاريخ الحياة البشرية على الأرض . فإلى جانب أنها كانت الشكل الذى يحتوى إعادة حكاية الأحداث اليومية ، فقد كانت الوسيلة الطبيعية لحمل الحكايات الشعبية والخرافات ، والشكل الذى اتخذته جميع الأجناس لصياغة أساطيرهم (١) .

غير أن القصة القصيرة لم تأخذ مفهوماً فنياً ، إلا حينما أخذت تروى وجوه النشاط والحركة فى حياة الإنسان ، وذلك حينما وجه الناس اهتمامهم إلى أجزاء الحياة وتفصيلاتها ، اهتماما يحول التافه إلى شيء ذى وزن وشأن ، وأخذوا يستمتعون بمطالعة أوجه الحياة المألوفة كما تقع كل يوم ... وهذا الاستعداد - فى الواقع - لم ينشأ عند الناس إلا فى بطء شديد.(٢)

---

(١) English Short Stories of To Day, from Preface

(٢) تشارلتون : فنون الأدب ص ١٣٢ .

فقد مر الشكل القصصي القصير بمراحل عديدة ومتطورة حتى استطاع أن يحقق هذا المفهوم الفني .

كانت البدايات غير الفنية حكايات من الحياة اليومية ، والحياة الغيبية الخارقة ، تهتم أساساً بعنصر الخبر أو الحدث فى حد ذاته ، ثم بعد ذلك ببعض الأبعاد المحدودة كالتسلية أو التعليم . كما نرى فى أخبار الأمثال عند العرب وأقاصيص كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة . وبشكل متقدم أكثر فى الديكاميرون لبوكاتشيو Boccaccio .

ولكن هذه الأشكال القصصية القصيرة لم تكن قصيرة إلا من حيث الحجم فقط . حيث تناولت فى الأغلب ـ من خلال حجمها القصير ـ حياة بأكملها ملخصة ومبتسرة ، وذلك باستثناء قصص النوادر والطرف التى تميزت باختصار الأحداث والزمن للوصول إلى نهاية النادرة الطريفة فى لحظات قصيرة .

وقد احتل الخبر فى هذه القصص مكان الصدارة ، فغاب معه الاهتمام بالشخصية كعنصر هام فى القصة ينبغى فحصه وتقديمه من خلال الفعل .

وظلت القصة القصيرة فترة طويلة على الطريق الذى رسمه بوكاتشيو فكانت حكايات تروى خبراً أو نادرة أو طرفة ، حتى ظهرت الحركة الواقعية فى أوربا التى تعتبر الأم الشرعى للقصة الفنية القصيرة . فقد تأثرت القصة القصيرة بهذه الحركة الواقعية بدرجة لم يسبق أن تحققت لها من قبل . يتضح هذا من قول جى دى موباسان ، إن الرواية لا تصلح للتعبير عن هذه الواقعية الجديدة ، التى ترى أن بالحياة لحظات عابرة قد تبدو فى نظر الرجل العادى

لا قيمة لها ، ولكنها تحوى من المعانى قدراً كبيراً .[١] وهكذا إتجه موباسان إلى تصوير هذه اللحظات وإلى إستشفاف ما تعنيه . ولما كانت هذه اللحظات عابرة ومنفصلة ، فإنه لا سبيل للتعبير عنها إلا بالقصة القصيرة ، التى اهتمت – فى ظل الواقعية – بأن تصور حدثا معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله ، ولا بما بعده ، [٢] .

وهكذا تغيرت القصة القصيرة على يد موباسان تغييراً كبيراً ، فى الشكل الفنى ، وفى التجربة ومدارها كذلك ، حيث تحولت من مجرد الحكاية التى تروى خبراً إلى شكل فنى يهتم بتصوير الخبر وتفصيله وتتابع مراحل نموه منذ لحظة الإثارة حتى لحظة الإشباع ، ثم الاهتمام بما وراء الحدث من أبعاد تتخطى مجرد الحدوته.

وإلى جانب واقعية جى دى موباسان وتأثيرها هذا الواضح على القصة القصيرة كانت هناك واقعية تشيكوف فى قصصه القصيرة فى شكلها الأقرب إلى اللقطات السريعة المركزة التى تهتم بلحظات الحياة العابرة وما تزخر به من مشاعر إنسانية فياضة ، ومن حس متدفق بالإنسان .

وبإنتهاء القرن التاسع عشر ، حدث تغير شامل فى الجو العلمى والثقافى والأدبى والسياسى ، وأصبحت الفلسفات الفكرية التى تعبر عن روح العصر الجديد ، هى تلك المذاهب التى انتهت إلى وجهة نظر ، جعلت العالم فى حركة

---

(١) انظر د. رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، ص ٩

(٢) فن القصة القصيرة ، ص ١٠

دائبة لا تعرف السكون . وفى تغير دائم وتطور مطرد لا يستقر معها على على حال واحدة لحظتان » (١)

فقد تطورت علوم الطبيعة ، وانتهت إلى أن المادة قوامها ذرات دائمة الحركة . هى بدورها مجموعة أشعة سابحة فى الأثير ، وبذلك اصطبغت العلوم الطبيعية بصبغة التفتيت والتحليل . وساهمت الحربان العالميتان وما نتج عنها من ويلات وكوارث فى إحداث هذا التغير المقام على القلق والتوتر والإحباط والحصر ، كذلك ساهمت منجزات علوم النفس وأبحاثه والنظريات المادية عند ماركس مع غيرها فى تحطيم كل شيء ، حيث لم يبق هناك شيء مقدس ، حتى المثل العليا ، التى هوت واكتستها الدماء التى أريقت فى ميادين القتال فى الحرب ، وأصبح العقل والمنطق حبلا رفيعا يسير عليه الإنسان فوق هوة سحيقة تغلى بالغرائز والفوضى والمتناقضات » (٢)

واستطاعت القصة القصيرة أن تكون أكثر الأشكال الأدبية قدرة على احتواء هذه المتغيرات التى طرأت على المجتمع الإنسانى خلال هذا القرن الذى يسمى بعصر التفتيت والتحليل Age of Analisis ، وذلك فى اتجاهين مختلفين ؛ أولها إتجاه إيجابى ، والآخر إتجاه سلبى .

عمد الاتجاه الإيجابى إلى محاولة خلق مبادىء جديدة تملأ الفراغ الذى

(١) د. زكى نجيب محمود : الماركسية منهجا . (مقال) ، مجلة الفكر المعاصر ، ١٩٦٥ ، القاهرة

(٢) د. طه محمود طه : القصة فى الأدب الانجليزى ، مجلة القصة ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٤

خلقته المبادىء القديمة . وكانت هذه هى الفكرة التى قامت عليها الواقعية الاشتراكية . والتى رأت أن الفكر إنعكاس للمادة وأنه يجب أن يتوافر للكاتب من الحرية ما به يعد أعماله الفنية غايات فى ذاتها ، لأنها تخـدم مثاله الذى يحيا له . » (١)

ولقد كان مكسيم جوركى هو حلقة الإتصال بين واقعية تشيكوف ، وبين الواقعية الإشتراكية . فلم يعمد جوركي إلى تصوير واقعية عفن الحياة فحسب ، أو ما يقابل الواقعية النقدية ، بل إنه كان يثور فى أعلب أعماله على هذا العفن . ولذلك اتسمت شخصياته بالثورة والتمرد. ولم تلبث هذه الثورية أن تحولت إلى رؤية إيجابية تسلم بموضوعية الإنسان ، وبأن الأدب لا يمكن إلا أن يكون خادما له ، كما نرى فى أعماله ايليـا أهرنبورج وشارلوخوف وسيمنوف وجونشار والكسندو ساهيا وغيرهم .

أما الإتجاه السلبى . فقد نبع من الإحساس بالفوضى نتيجة التغيرات السياسية والفوضى الإقتصادية والخلقية بعد الحرب ، فقد أدت هذه المتغيرات إلى زيادة إحساس الإنسان بالتمرد على وضعه وموقفه الإنسانى ، وذلك فى محاولة سعيه إلى تأكيد ذاته إزاء عوامل اليأس ومظاهر الموت ، الأمر الذى أدى إلى خلق حالة من الإحساس بالقلق وفقدان الحافز والدافع ، وإلى شعور غامض بعبث الحياة وتفاهتها ، وباللاجدوى واللاستمرار فى الحياة .

وقد ظهر هذا كله فى القصة القصيرة فيما عرف باتجـاهات اللاوعي .

---

(١) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٤٣

وبالاتجاهات الوجودية .

وتلتقي القصة الوجودية مع قصة اللاوعي في أنهما يعبران عن أزمة الإنسان المقهور ، ويختلفان بعد ذلك في الشكل . فبينما تهتم القصة الوجودية بالموقف الذي نراه من خلال الحدث ، تعنى قصة اللاوعي أكثر بالشكل الذي يركز على حس الداخل والأعماق، وكيف يمكن التعبير عنه . رفضت الوجودية فكرة اللاوعي بإنسانها السلبي ، وحاولت أن تقدم في أعمال بيراندللو الإنسان المسئول عن مصيره بما تحدث له من أشياء، تشكل في الواقع عنصراً من الذات الواعية التي يجب بالتالي أن تكون خاضعة لسيطرته عليها .

أما قصة اللاوعي كامتداد للقصة السيكلوجية ، فتقوم أساساً على معاداة العقل ومعاداة الواقع المألوف ، باحثة عن الخلاص للانسان ، الذي يكمن في تمسكه بكل ما فيه من قيم ونوازع فردية قبل أن تخضع لسلطان العقل . وهو ما تحاول تقديمه أعمال همنجواى ووليم شتياينبك وكاترين مانسفيلد والبرتو مورافيا وغيرهم .

ولما كان كتاب اللاوعي هؤلاء يائسون من فهم موضوع معقد ومتنوع كموضوع التجربة الإنسانية ، لذلك فقد اكتفوا بأن يجعلوا كل همهم أن يقدموا طيفاً قزحياً للحياة ، وأن يبتكروا نسقاً جديداً للاشارات ، وترتيباً غريبا مدهشا للصيغ ، يلقي على الحياة أضواء وظلالا جديدة دون أن يفسرها . »[1]

* * *

(١) والاس فاولي : عصر السريالية (ترجمة خالدة سعيد) ، ص ٦٩ .

— ٢ —

أما بالنسبة لفن القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث ، فهو فى الواقع فن جديد على الأدب العربى ، شهد بداياته مطلع هذا القرن، تمثلا لما عرف فى الآداب الغربية ، ومحاولة لإحياء ما يمكن أن يكون فى تراثنا الأدبى من شكل قصصى ، يستطاع تفسيره فى ضوء تقاليد هذا الفن فى آدابه الغربية .

كانت البدايات عند جيل الرواد ومن سبقهم ممن حاول التجريب،مترددة وقلقة ومتخوفة وسط ما عرف آنذاك من فكر وفن أجنبى ، ثم كان الجيل التالى أكثر جرأة رغم اختلاط المفاهيم الفنية والفكرية لديه ، حتى ظهر الجيل الثالث الذى قدم القصة المصرية القصيرة — كفن إبداعى — من خلال تفهم أعمق للفكر الواقعى ، ومن خلال إخلاص أكثر لما فهموه .

ولم تقف القصه المصرية القصيرة عند هذا الحد — عند حد الواقعية — بل اتجهت بعد ذلك فى جيلين تاليين إلى تجريب مختلف الأساليب الفنية التى التى اصطنعتها القصة القصيرة عالميا ، من قصة سيكلوجية إلى قصة تيارالوعى إلى قصة ما فوق الواقع وانسياب اللاوعى . كما اتجهت القصة المصرية القصيرة أيضا إلى تعميق مفهوم الحدث فى القصة القصيرة ، وإلى تأصيل الرؤية المصرية فيها .

° ° °

— ٣ —

أما هذا البحث ، فيتناول اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ، وذلك من خلال دراسة تحليلية لإنتاج هذه الأجيال المتعاقبة .

يتناول الباب الأول من هذه الدراسة نشأة القصة القصيرة في الأدب المصرى الحديث فى مصر ، من خلال دراسته لمنابع القصة المصرية القصيرة والمحاولات الأولى لكتابة قصة قصيرة فى الأدب العربى الحديث ثم جهود جيل الرواد لخلق فن قصصى وخلق جيل من المتلقين لهذا الفن .

أما الباب الثانى فيدرس مرحلة ما قبل الواقعية فى القصة المصرية القصيرة من خلال ما سادها من إتجاهات غلبت عليها المشاعر الرومانسية ، فكانت رومانسية اجتماعية فى بعض وجوهها، كما كانت رومانسية تاريخية ورمانسية تحليلية فى وجوهها الأخرى .

وفى الباب الثالث تناول البحث الإتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة . فدرس ملامح اتجاهاتها المتباينة من واقعية انتقادية ، وواقعية متفائلة وواقعية فلسفية وواقعية تحليلية ثم ما أسماه بالواقعية الفردية فى تيار الوعى .

أما الباب الرابع والأخير فقد درس البحث فيه إتجاه القصة المصرية القصيرة بعد المرحلة الواقعية ، ومحاولات الكتاب الشبان تجريب العديد من الأساليب الفنية التى تستخدمها القصة القصيرة المعاصرة .

ولا شك أن بالبحث العديد من المآخذ التى ستؤخذ عليه ، منها مثلا مسألة المصطلحات النقدية والتجاوز المتسامح فيها، ومنها أن عدداً من الدراسات الداخلية أقل من حجم الكُتاب وأعمالهم .

أما بالنسبة للمأخذ الأول ، فالواقع أن مشكلة المصطلح النقدى من أهم

المشاكل التى تواجه الباحث فى الأدب العربى الحديث وذلك لأن هذه المصطلحات لها دلالاتها فى آدابها الأخرى ، ولذلك فهى تستخدم فى مواضع محددة وواضحة . أما الأمر بالنسبة لنا فجد مختلف ، ذلك أن الأدباء فى العالم العربى لا يصدرون فى الواقع عن اتجاهات واضحة التمايز بقدر ما يتمثلون تيارات مختلفة متباينة ، الأمر الذى لا يجد الباحث أمامه مفراً هو الآخر من محاولة الاجتهاد . وأما المأخذ الثانى فيرده إتساع أرضية البحث واحتوائها على قدر هائل من الإنتاج الأدبى ، الأمر الذى يجعل مهمة الباحث هنا شاقة فى محاولة تصنيف وتوضيح خصائص هذه الأعمال الهائلة من الإنتاج القصصى على مدار نصف قرن . هذا من ناحية ، ومن ناحيه أخرى - كما سيلاحظها المدقق - فإن البحث لم يتناول الكاتب إلا بالمقدار الذى يعينه على توضيح الإتجاه وتمثله .

وعلى كل - والعبارة التالية استعيرها من تقديم الدكتور العشماوى لأحد كتبه [1] - فإن هذا البحث فى الواقع ، يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يبذل ما يستطيع من جهد فى سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفنى الذى أمامه » .

السعيد بيومى الورقى

الاسكندرية : يوليو ١٩٧٩

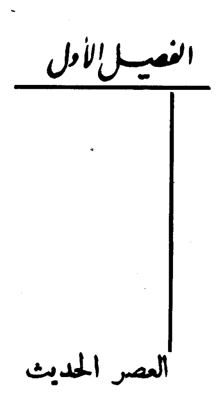
---

(١) د. محمد زكى العشماوى : دراسات فى النقد المسرحى

الباب الأول

نشأة القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث فى مصر

الفصل الأول



العصر الحديث

يتفق المؤرخون على أعتبار الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ — ١٨٠٢) بداية تاريخ مصر الحديثة [١] . وقد تمثلت ظروف الحياة الفكرية فى مصر الحديثة فى ذلك الصراع بين أهل مصر، وبين الحملة الفرنسية ،وما أحاط بهذا الصراع وما نتج عنه من نتائج مباشرة وغير مباشره كونت أسس هذه الحياة الفكرية الحديثة .

كانت الحملة الفرنسية على مصر حداً فاصلا بين عهدين متمايزين . فقد اصطدمت الحملة بالشعب المصرى الذى كان يعيش فى عزلة فكرية عن العالم الخارجى منذ أن غزاه الترك فى القرن السادس عشر الميلادى وما تلا ذلك من قضاء العثمانيين على جوانب النشاط المادى والفكرى فى مصر وغيرها من البلاد العربية .

وحينما قدمت الحملة الفرنسية واجهت هذا الإنهيار المادى والفكرى ؛ فى ضنك البلاد الشديد من الأموال المجباة لصالح المماليك والولاة ، وفى الجهل المطبق ، بإستثناء بعض النشاط المنحصر فى الأزهر والمقتصر على مجموعة المتون .

وتنحصر أهمية الحملة الفرنسية على مصر فيما ترتب عليها من نتائج قومية وفكرية، تمثلت فى تلك الثورات وحركات المقاومة التى واجه بها المصريون ذلك المستعمر الدخيل الذى لا يرتبطون معه برباط الدين ، فقد برزت من خلال هذه

---

(١) محمد رفعت : تاريخ مصر السياسى ، حـ ١ ، ص ١١٨

المعارك الطاحنة معالم القومية المصرية واضحة جلية [١] ، حيث تحول هذا الإحساس العدائى إلى جانب المظالم الأخرى التى فرضها المستعمر الفرنسى كزيادة الضرائب وتدنيس المقدسات والتنكيل بالزعماء وغيرهم ، تحولت هذه المظالم إلى مشاعر ، وتحركت هذه المشاعر بالدعايات الروحية والقومية إلى ثورات عامة [١]

كما تمثلت فكريا فيما أدخلته الحملة من وسائل الحضارة الغربية كالطباعة والصحافة والجمعيات الأدبية والعلمية والمتاحف والتمثيل والمدارس وبعض المصانع ومعامل الورق والأقمشة وأماكن الإرصاد الفلكية والرياضيات والنقش والرسم والتصوير [٢] .

وخرجت الحملة الفرنسية من مصر ، وكان من نتيجة موقف المصريين من الغزاة ، والفترة البسيطة التى مكثت فيها الحملة فى مصر أن تأثرنا بهذه الحركة الفكرية لم يكن تأثراً واضحاً ، خاصة وأن الفارق بين الحضارتين ، الفرنسية والمصرية آنذاك ، كان فارقا شاسعا ، ولكن النتيجة الهامة التى تركتها كانت فى اتجاهنا بعد ذلك إلى أوربا فى محاولة للاستفادة من التقدم الفكرى والحضارى الذى حققته .

وتلا خروج الحملة الفرنسية مجموعة من الحوادث انتهت بجلوس محمد على على عرش مصر (١٨٠٥) نتيجة مباشرة للوعى القوى الذى أخذ فى التبلور

(١) محمد أمين حسونه : كفاح الشعب من عمر مكرم الى جمال عبد الناصر ، ص٢٨٠

(٢) جرجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، جـ٤ ، ص١١

إلى الحد الذى جعل جمهور الشعب يجاهر بالتمرد والثورة على الوالى المعين من قبل الخليفة ، الأمر الذى يدل على أن الوجدان القومى كان قد وصل إلى مرحلة استطاع أن يتغلب فيها على العاطفة الدينية والرابطة الإسلامية [١]. وأخذ محمد على ، فى سبيل إعداد جيش نظامى ــ يكون قوة عسكرية ــ فى اقتباس أسباب المدنية الحديثة ، فأنشأ المدارس المختلفة لتخريج المعلمين والصناع والأطباء ، وأرسل البعثات العلمية والعسكرية إلى أوربا وخاصة فرنسا . وهكذا أمتدت الصلة بين العقلية المصرية والعقلية الأوربية نتيجة لتلك البعثات من ناحية ولمهاجرة الكثير من الأوربين إلينا ، وتأسيسهم للشركات والمدارس فى ديارنا [٢].

وإلى جانب هذا الإتجاه نحو الأخذ بالفكر الغربى ، كان هناك إتجاه آخر فى الفكر المصرى الحديث يمثله الأزهر الذى حافظ على التراث العربى طوال محنة الحكم العثمانى ، والذى غذى النهضة العلمية فى بداية نشوئها بطائفة من زعماء الإصلاح ، وبأعضاء البعثات ، والطلبة الذين كانوا نواة المدارس المختلفة التى أنشأها محمد على . وقد ظل الأزهر فى مواجهة الإتجاه نحو الفكر الغربى محافظا على شخصيته المستقلة، يقود حركة إحياء الفكر العربى فى النهضة الجديدة .

ولم يأت عصر اسماعيل حتى خطت مصر خطوات واسعة نحو الإمتزاج

---

(١) كفاح الشعب ، ص ٢٨٢

(٢) د. شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ، ص ٤

بالحضارة الغربية . وكان من أثر هذا ظهور مدرسة جديدة فى الفكر المصرى قامت على ثقافتين ، تمثل الأولى الثقافه العربية وقوامها النقاش والجـــدل والاستناد إلى أصول الدين وعلوم العرب وجامعة الإسلام، وتمثل الثانية الثقافة الغربية القائمة على التفكير المنظم والتبويب العلمى والمنطق الصحيح[١] . وقد صاحب هذه المدرسة الفكرية الجديده يقظة فى مختلف وسائل نشر الفكر ، فى الصحافة والطباعة والمدارس والترجمة والجمعيات الأدبية والعلميه والتمثيل .

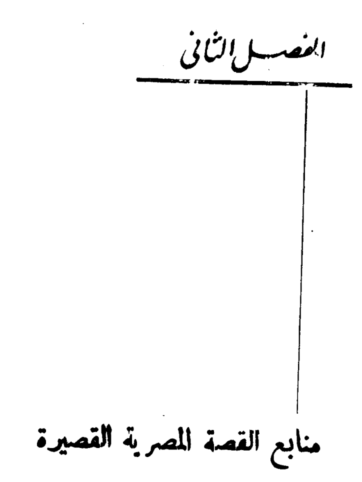
ثم كان الإحتلال الإنجليزى لمصر (١٨٨٢) وما ترتب عليه من زيادة تغلغل الثقافة الغربية فى مصر . كذلك ساهمت الجامعة المصرية ١٩٠٨ ، والبعثات التى أرسلتها الجامعة ووزارة المعارف فى احداث مزيد من التمازج الفكرى بين العقليتين ؛ الشرقية والغربية فى الفكر المصرى الحديث . ونتج من ذلك جيل كبير لمصر قد تم تثقيفه بالآداب الغربية ثقافة منظمة [٢]

وهكذا يتضح لنا أن النهضة الحديثة فى مصر كانت خاضعة لتيارين متباينين هما : تيار إحياء الثقافة العربية القديمة ، وتيار الأخذ بأساليب الفكر الغربى . وظل التياران فى صراع فترة من الوقت ، وما لبثا أن التحما ، وكان ذلك إيذانا بميلاد الشخصية المصرية الجديدة التى كانت نتيجة للذوبان الفكرى بين الثقافه العربية والثقافة الغربية ، ولذلك فإن الثقافتين بلا شك يكونان مصدر أى فن من فنون النهضة الحديثة فى مصر .

---

(١) انظر كفاح الشعب ' ص ٢٥٥ ' والأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٣

(٢) الأدب العربى المعاصر فى مصر ' ص ١٦



الفصل الثاني

منابع القصة المصرية القصيرة



القصة القصيرة بمفهومها الفنى فن حديث على الأدب العربى ، حقيقة أن الأدب العربى القديم عرف نماذج من القصص والحواديت، إلا أنها كما سنرى لا تتفق مع المفهوم الفنى للقصة الحديثة إلا فى بعض الملامح التى لم يقصد إليها قصداً . ومع هذا فإن على الدارس لنشأة القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث أن يتوقف قليلا عند منابع وأصول هذا الفن .

وتتمثل هذه المنابع فى منبعين أساسيين ، كانا أساس المحاولات التى قدمت الشكل القصصى فى الأدب العربى الحديث من ناحية ، ويعتبرا تمثلا طبيعياً لتيارى النهضة الحديثة من ناحية أخرى .

فتمثلا لتيار إحياء الثقافة القديمة يأتى المنبع الأول ، وهو تتبع الشكل القصصي وخصائصه فى الأدب العربى القديم ، وتمثلا لتيار الأخذ بأساليب الفكر الغربى يأتى المنبع الثانى وهو بداية الترجمة القصصية وأثرها .

* * *

القصة فى الأدب العربى القديم :

لقد عرفت اللغة العربية منذ العصر الجاهلي مجموعة مصطلحات ذات دلالات قصصية مثل قصة وسير وخرافة وأسطوره وخبر ومقامة (١) الأمر الذى

---

(١) محمود تيمور : محاضرات فى القصص فى أدب العرب ، ص ٤ ومابعدها

نستشف منه لأول وهلة أن العرب قد عرفوا أشكالا قصصية متعددة الخصائص والأهداف، وإن لم ينص نقادهم على اعتبار هـــذه الأشكال نوعا أدبيـا له له ملامحه وخصائصه .

ففى العصر الجاهلي نجد أن العربى قد نسج قصصاً وحكايات تناولهـا فى أحاديث سمره التى كان يتبادل فيها نقل الخبر والنادرة وحكايات الأمثال ، كما كان لدى العربى أيضا أبطاله وبطلاته حيث نسج حولهم قصصه وأساطيره مثل عنتره وسيف بن ذى يزن وزنوبيا وزرقاء اليمامة . كذلك لعبت الجن دوراً لا بأس به فى الحياة والأدب العربى قبل الإسلام ، ومن ثم ظهرت قصص الحوادث الغامضة والعجيبة كقصة عمرو بن يربوع الذى تزوج الغول، وأخبار تأبط شرا مع الغيلان وقصة عبيد بن الأبرص مع الشجاع « الحية » .

وامتلأت كتب الأدب العربى بعد ذلك بأخبار هذه القصص، ككتاب مجمع الأمثال للميدانى ، والمحاسن والمساوىء للبيهقى ، والعقد الفريد لابن عبد ربه والمستطرف للأبشيهى والبخلاء للجاحظ . وقد جمع الأستاذ محمد أحمد جاد المولى بالاشتراك مع آخرين عدداً لا بأس به من هذه الأخبار فى كتابهم « قصص العرب » .

ومن دراستنا لهذه الأشكال القصصية ، سنرى أنها أشكال تعتمد على نقل ورواية الخبر بطريقة مختصرة وملخصة دون أن تعطى أهمية ما للشخصية الإنسانية داخل هذا الخبر ، ومن هنا جاءت الشخصيات داخل هذه الأخبار غير واضحة المعالم حيث كانت ـ فقط ـ وسيلة لحمل الخبر ونقله . أما أسلوب النقل فقد اعتمد على المباشرة والسرعة .

ولم تلبث القصة منذ العصر الإسلامى أن حققت تقـدما أكثر من حيث المفهوم والهدف . فقد أضيف إلى جانب كونها وسيلة لنقل الخبر وروايته هدف آخر هو الهدف الأخلاقى والتربوى الذى قصد من وراء استخدامها فى ميدان الوعظ والوصايا واتخاذها شواهد تتضمن عظات تربوية واخلاقية . فيذكر المقريزى عن ابن شهاب أن « أول من قص فى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، تميم الدارى ، استأذن عمر أن يذكر الناس فأبى عليه حتى كان آخر ولايته فأذن له أن يذكر فى يوم الجمعة قبل أن يخرج عمر ، فاستأذن تميم عثمان رضي الله عنه فى ذلك فأذن له أن يذكر يومين فى الجمعة فكان تميم يفعل هذا ...[١]

ولقد تمثلت هذه القيمة التربوية الأخلاقية فى القصة العربية خير تمثيل فى كليلة ودمنة التى يعتقد عدد من الباحثين أن ابن المقفع هو مؤلفها الحقيقى ، وأنه لم يقم بترجمتها على نحو ما هو شائع [٢] خاصة وأن ابن المقفع قد وضع كتابه هذا أيام خلافة أبى جعفر المنصور العباسي ، وما عرف عنه من قسوة وبطش ، الأمر الذى يفسر لنا إتجاه هـــذه القصص إلى تصوير النظم فى الحكومات المستبدة ، وإلى حشد العديد من الأمثال والحكم فى مختلف شئون الحياة ، وإلى سيطرة الطابع الأخلاقى التعليمى عليـه ، وإتخـاذ الرمزية القصصية وسيلة لنقل هذا كله .

---

(١) أبو العباس تقى الدين المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، جـ٢ ، ص ٢٢٣

(٢) السباعى بيومى : تاريخ القصة فى الأدب العربى

وقد سيطرت قصص كليلة ودمنة بطابعها هذا على عدد من الكتابات القصصية ككتاب ثعله وعفرة لسهل بن هارون صاحب بيت الحكمة للمأمون ، وكتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عربشاه الدمشقى فى القرن التاسع الهجرى .

وإلى جانب هذا القصصي الأخلاقى التربوى ، عرف العرب منذ القرن الثالث الهجرى شكلا قصصياً آخر يهدف الامتاع والتسلية ، وتمثل هذا فى « ألف ليلة وليلة » .

ولا يهمنا هنا تحقيق أصلها على النحو الذى اختلف فيه الباحثون ، بقدر ما يهمنا أن نقرر أن جزءاً كبيراً منها له طابعه العربى الذى يتناول فترة طويلة من حياة العباسيين ، إلى جانب أن بعض القصص يتناول فترات أخرى ترتبط بالفاطميين والمماليك . وهذا يعنى أن العرب قد أضافوا على الأصل الفارسي الذى ترجم إلى العربية فى القرن الثالث الهجرى عدداً من القصص المؤلفة على نمط القصص الفارسية ، وإن امتاز عنها باهتمامه بتقديم صورة للحياة العربية الإسلاميه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، تدور خلالها أحداث القصص التى خلت تقريباً من الاعتماد على الحوادث الخارقة والأعاجيب وعالم السحر والجن الذى نراه فى الجزء الأصلى الغالب عليه الطابع الفارسى .

فى قصص ألف ليلة وليلة سنلاحظ أن الشكل القصصى قد حقق تطوراً ملحوظاً فى النسيج والبناء إلى جانب الوظيفة . فقد اهتمت أغلب هذه القصص بدراسة الشخصيات المقدمة كنماذج بشرية لها واقعها الانفعالى ، ومشاعرها الخاصة ، كما اعتمدت على الصراع والتشابك بين الشخصية والواقع ، سواء أكان هذا الواقع ظروفاً خارجية أو أشخاصا آخرين أو بيئة . كذلك اهتمت هذه

القصص بتقديم البيئة المكانية والزمانية للأحداث تقديما يعتمد على الوصف والعرض وليس على التقرير والتسجيل.

أما من حيث الوظيفة ، فقد سيطرت الوظيفة الأخلاقية على أغلب الأعمال باستثناء القصص التى غلب عليها الطابع الجنسى الفاحش والتى يرجح أنها كتبت فى العصر المملوكى.

وقد تمثلت هذه الوظيفة الأخلاقية فى تغليب الخير على الشر، وفى الانتصار للفضائل والحث عليها . وإلى جانب هذه الوظيفة الأخلاقية نجد أن قصص ألف ليلة وليلة قصد بها وظيفة أخرى تكاد تكون جديدة على الأدب العربى عامه وهى الإمتاع والتسلية . وهذه الوظيفة الجديدة هى التى اعتمدها الهمزانى فى القرن الرابع الهجرى والحريرى فى أواخر القرن الخامس وأوائل السادس فى كتابة الشكل القصصى الذى عرف باسم «المقامة » ، إلا أن المقامه كانت شكلا أكثر نضجاً من قصص ألف ليلة وليلة من حيث اهتمامها أكثر بالشخصية الإنسانية وبالبيئة الواقعية.

لقد استطاعت مقامات الحريرى والهمزانى من خلال شخصيتى أبى الفتح وأبى زيد السروجى أن تقترب أكثر من الواقع الاجتماعى للبيئة، ومن الواقع النفسى للشخصية ، فحفلت المقامات بتقديم جو التقاليد والعادات والسلوك الإنسانى الذى ساد الطبقات الوسطى والدنيا فى عدد من المجتمعات الإسلامية ، كما استطاعت أن تحتوى قدراً لابأس به من الجوانب النفسية للشخصيات المقــدمة .

ولقد كان من الممكن أن تسهم المقامات فى خلق فن قصصى له مقوماته وخصائصه وأسلوبه فى الأدب العربى لولا اهتمامها فى الدرجة الأولى بالقيمة

الأسلوبية فى ذاتها ، واتخاذ المقامة من ثم وسيلة لاستعراض المهارات اللفظية والألغاز اللغوية ، فقد ركزت هذه المقامات اهتمامها الأكبر كما سبق وقلنا بالأسلوب كقيمة فى ذاته وليس كوسيلة للتوصيل ، وجاءت فترة التقليد والاحتذاء التى سيطرت على أغلب الأساليب الأدبية طوال العصرين المملوكي والعثمانى فأضاعت كل أمل مرجو من وراء تطور فن المقامة .

ومن الأشكال القصصية التى عرفت فى تاريخ الأدب العربى القديم رسالة الغفران للمعرى (القرن الخامس الهجرى)، والرسالة رحلة تخيل فيها المعرى نفسه فى الجنة وفى المواقف وفى النـار ، وطرح من خلالها عدداً من المشكلات المتعلقة بالعقاب والثواب والغفران مع عدد من المسائل الأدبية واللغوية . وأبو العلاء فى رسالته لم يكن يهدف مطلقاً إلى كتابة قصة أو إلى عمل بناء قصصى على أى نحو ـ وهذا مهم فى الدرجة الأولى ـ لأن الرحلة رسالة إلى الحسن على بن منصور القارح رداً على رسالة القارح إليه والتى حاول فيها أن يظهر علمه وأدبه فى أسلوب يرجو من ورائه حمل المعرى على الاعتراف بفضله وتحدث فيها عن عدد من العلماء والشعراء والفلاسفة والمتنبئين والزنادقة. فكتب المعرى إليه رسالة مصحوبة برسالة أخرى ، هى رسالة الغفران . فرسالة الغفران من ثم كشكل قصصى أقل كثيراً فى القيمة من المقامات ، وإن كان لها قيمة أخرى من حيث ماتناولته من مباحث فكرية ، وماتضمنته من قضايا أدبية ولغوية .

ومن الأشكال القصصية الهـــامة التى عرفت فى الأدب العربى كذلك «حى بن يقظان» لابن طفيل (القرن الحادى عشر الهجرى). وبالرغم من أن الهدف منها قريب إلى حد كبير من رسالة الغفران حيث جعلها ابن طفيل لمناقشة مسألة الإشراق الروحى كما عرف لدى المتصوفة المسلمين إلا أنهـا

حاولت إلى حد كبير أن تقدم صورة نفسية لشخصيتي حي بن يقظان والصوفي أسال .

وهكذا نرى أن الأدب العربي القديم ، قد حفل بعدد من الأشكال القصصية التي اهتمت إما بتقديم الخير ونقله ، وإما باتخاذه وسيلة أخلاقية تربوية ، أو وسيلة لطرح عدد من المسائل والقضايا الفلسفية والأدبية واللغوية ، لذلك لم تهتم هذه القصص في الأغلب الأعم بالحدث أو بالشخصية على اعتبارها طرفي الصراع في العمل القصصي .

وبالرغم من اتخاذ هذا الشكل القصصي لمناقشة وطرح عدد من المسائل والقضايا الفكرية ، إلا أن هذه القضايا كانت تتم وتعرض بمعزل عن الحدث والشخصية ، وبالتالي بمعزل عن التكوين القصصي .

ولقلة أهمية هذا الشكل القصصي ، وعدم اعتباره من الأجناس الأدبية لدى النقاد العرب ، فلم يحظ بالدراسة إلا على النحو الذي نراه في قول أبي إسحاق الحصري عن مقامات بديع الزمان الهمزاني الذي عارض أبا بكر بن دريد وأحاديثه الأربعين «بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفاً وتقطر حسناً»[1]

وبالرغم من أن القيمة الفنية لهذه الحكايات والنوادر والأخبار العربية كانت ضئيلة إذا قيست بالمفهوم الفني للقصة القصيرة كما عرفتها الآداب الغربية، إلا أن هذه الأشكال القصصيه كانت تمثل تراثا جديراً بالاعتبار والتمثل أمام النهضة الحديثة في العالم العربي ، فكانت أمثال عثمان جلال وحكاياته رغم

---

(١) أبو اسحاق الحصري : زهر الآداب وثمر الالباب ، ح١ ، ص٢٣٥

ترجمتها عن الفرنسية ذات طابع عربي في قالبها الشكلي ، كما بعثت المقامة العربية في حديث عيسى بن هشام للمويلحي وليالي سطيح لحافظ إبراهيم.

بداية الترجمة القصصية وأثرها :

أما المنبع الثاني الذي اعتمدت عليه القصة المصرية القصيرة ، فهو المنبع الذي يمثل تيار الأخذ بأسباب الحضارة الغربية .

لقد رأينا كيف بدأ اتصال العرب بالعقلية الغربية في العصر الحديث منذ الحملة الفرنسية حيث أحس العرب مدى تأخرهم حضارياً وفكرياً عن دول الغرب خلال مواجهتهم للحملة الفرنسية ، وانبهارهم بكل ما جاء به الفرنسيون من مظاهر تقدم علمي وفكري .

وهكذا اتجهت مصر – في محاولة للنهوض والتقدم – إلى الأخذ بأسباب الحضارة الغربية، بين أشفاق المشفقين من الداعين للعودة إلى القديم كأساس للاصلاح ، وبين تشجيع المشجعين من المنبهرين بأسباب المدنية الغربية .

وقد ساعد على ازدياد الاتصال بين مصر والفكر الغربي حركة البعثات العلمية ودخول الطباعة مصر وانتشار الصحافة وازدهار الترجمة ، حيث عملت الطباعة والصحافة على نقل الوافد وإشاعته ونشره على أكبر عددمن الدارسين والراغبين بنفقات متوفرة ، وعملت البعثات على نقل الفكر الغربي نقلا مباشراً عن طريق الاحتكاك الثقافي المباشر بأسباب التقدم المادي والفكري في الغرب وعملت الترجمة على إحداث التأثير بطريقها غير المباشر .

وقدارتبطت حركة الترجمةفي بدايتها بنشر التعليم والطباعة،وبدأت فيأواسط عام١٨٠٢ حين أرادت الحكومة تزويد الرجال العسكريين بالمؤلفات التي تبحث شتى

الفنون الحربية (١) وكان لمدرسة الألسن التى أشار بتأسيسها رفاعة الطهطاوى الفضل فى أزدهار حركة الترجمة. وقد عرفت هذه المدرسة فى بداية أمرها باسم مدرسة الترجمة ، وفى غضون عام ١٨٤١ أنشئت شعبة فنية عرفت باسم « قلم الترجمة » وألحقت بمدرسة الألسن لغرض تزويد دور العلم والمدارس بحاجتها من كتب المواد المختلفة (٢) .

وإلى جانب هذه الترجمات العلمية السابقة كانت هناك ترجمات أخرى لمجموعة من القصص والروايات . ويذكر جرجى زيدان أن الروايات المنقولة إلى العربية فى هذه النهضة لاتعد ولاتحصي وأكثرها يراد به التسلية ويندر أن يراد به الفائدة الإجتماعية أو التاريخية أو غيرها (٣)، كما كانت أغلب هذه المترجمات تمثل أعمالا طويلة مثل كتاب رفاعة الطهطاوى « مواقع الأخلاق فى وقائع تلماك » (١٨٤٩)، والكتاب الذى ترجمه محمد عثمان جلال عن رواية برتدراند دى سان بيير « بول وفرجنى » وأسماه عثمان جلال الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة ، وترجم الشيخ نجيب الحداد الكثير من الروايات لوالتر سكوت وكونيل وهيكو » (٤) .

وكثرت بعد ذلك الترجمات القصصية ، وتعدد المترجمون، وكانت الكثرة من مترجمى الروايات لايكشفون عن ثقافة أدبية ناجحة ، ولايقدرون قيمة

---

(١) كفاح الشعب ، ص ٢٥٦
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٦ ــ ٢٥٧
(٣) تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ص ٢٠٨
(٤) المرجع السابق ، ج٤ ، ص ٢٢١

الانتاج الذى يقدمونه ولايفهمون معنى الترجمة ، [1] فقد كانت أغلب هـذه الترجمات أقرب إلى التمصير منها إلى الترجمة .

أما بالنسبة للقصة القصيرة ، فقد بدأت حركة ترجمتها مع ظهور الصحافه وأزدهارها حيث عمدت هذه الصحف والمجلات إلى ترجمة خليط من القصص القصير والطويل فى شكل قصير . ومن هـــذه الصحف والمجلات : الرواية (الاسكندرية ١٨٨٨) ـ المؤيد (القاهرة ١٨٨٩) ـ الهلال (القاهرة ١٨٩٢) ـ الضياء (القاهرة ١٨٩٨) وفتاة الشرق (القاهرة ١٩٠٦) .

واتجهت الترجمة القصصية أولا إلى اللغة الفرنسية نتيجةللعلاقات الوثيقةالتى ربطت بين المهاجرين الشوام المشتغلين بالترجمة و بين فرنسا ، و نتيجة للارتباط الثقافى بين فرنسا ومصر منذ بداية النهضة الحديثة حتى الاحتلال البريطانى .

ولما رأت الحكومة الانجليزية تغلغل الثقافة الفرنسية فى المجتمـــع العربى أخذت تعمل على نشر الانجليزية ممـا شجع حركة الترجمة الانجليزية [2] التى إزدادت بعـــد ذلك بالتدخل الانجليزى ، والأزمة المالية والإمتيازات فى عهد إسماعيل الثانى ثم الاحتلال البريطانى لمصر .

ولم تلبث حركة الترجمة أن أتسعت بعد ذلك فشملت الترجمةعن الإيطالية والالمانية والروسية.والملاحظ أن هذه القصص المترجمة فى بدايتهاكانت تترجم للنشر فى المجلات بقصـد التسلية وعلى أنهـا تفكهة للقراء كما يقول نسيب المشعلانى أحد هؤلاء المترجمين الأوائل [1] ،كماكان بعضها يترجم لمـا ينطوى

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية ' ص ١٢٣

(٢ المرجع السابق' ص ١٢٦

(٣) مجلة الضياء ' السنة الرابعة ' ص ١١٩ ـ لسنة ١٩٠١ـ١٩٠٢

عليه من قيمة دينية أو أخلاقية من أمثال « أضغاث أحلام فى أول العام » والأسير والفراشة » و « وأنا نادم » [١]

أما المترجمون فلم يفهموا معنى الترجمة فهماً صحيحاً ، فيقول كرم ملحم كرم عن طانيوس عبده أحد المترجمين ، « لم تكن الترجمة فى عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى وهيهات ، وهو شر ماتبلى به مستلزمات الالهام ، فالمنشىء مع التفاته إلى المعنى يضن بالمبنى أن يهون وقد نضده فى ديباجة مختارة اللفظ ، مشرقة الصياغة ، مما أهمل طانيوس عبده حتى كاد يكون والمؤلف على أميال رحاب، وعذره أنه يجنح إلى كسب رزقه وما هو بالعذر السوى ، وعذره أن ما نقل عن الفرنسية ليس من الروائع ، ولم يترجم فى معظم مانقل غير القصص العام المتوانى فى رحبة الأدب السمين [٢] .

ولم يكن طانيوس عبده وحده هو المتصف بهذه المعايب ، وإنما كانت هـذه صفات عامة للمترجمين آنذاك من أمثـال شاكر شقير وحافظ إبراهيم ومصطفى المنفلوطى .

وكان من مظاهر أخطاء المترجمين آنذاك أن بعضهم كان يلخص الروايات فى قصص قصيرة . ويذكر لنا هنرى بيرس قائمة طويلة بأسماء مترجمين قاموا بمثل هذا الأختصار المخل ، ومن أبرز الأمثلة التى قدمها ما قام به نجيب غرغور

Abdel-Aziz Abdel-Meguide . The Modren Arabinc Short Story, (١) P . 82

(٢) مناهل الادب العربى ، ج ١٧ ، ص ص ٦٧-٦٨ . نقلا عن تطور الرواية العربية ، ص ١٢٤

فى حديقة الأدب ١٨٨٨ من اختصار لبعض روايات فيكتور هوجو وجورج أونيه وغيرها ، وما قام به محمد كامل حجاج فى كتابه بلاغة الغرب (الجزء الأول ١٩٠٩ ، والجزء الثانى ١٩٢٢) من اختصار آثار روائية لأكثر من عشرين روائيا غربيا .

كما أهملت هذه الترجمات ذكر مؤلف القصة الأصلية فى أغلب الأحيان . ففى قصة النجدة بعد اليأس ، المنشورة فى مجلة الضياء المجلد الأول ، نجد أنها معربة عن الانجليزية فقط . وقصة « النعجة الضالة » مجلة الضياء كذلك العدد الرابع نجدها ملخصة عن الروسية وهكذا.

على أن أهم ما يمكن ملاحظته على هذه المترجمات أنها فى أغلبها كانت تمثل بعض نتاج العصر الرومانسى فى الأدب الغربى ، وهذا مطابق لما لاحظته الدكتورة لطيفة الزيات بصدد حديثها عن الترجمة عن الإنجليزية ، فتقول إننا توقفنا آنذاك فى ترجمتنا للرواية الأنجليزية عندما صدر منها إلى سنة ١٨٦٠[١]. وهذا يعنى أن ما ترجمناه نتاج عصر كان اهتمامه الأكثر بالرواية ، فلم تكن القصة القصيرة قد نضجت بعد ، إذ لم يتحقق لها هذا النضج والتصور إلا منذ الحركة الواقعية . ويفسر هذا كيف أن ظهور القصة القصيرة فى الأدب المصرى الحديث بعد ذلك كان مرتبطاً بالمزاج الرومانسي من ناحية ، وبالشكل الروائى الذى يقدم سيرة حياة كاملة فى شكل ملخص قصير من ناحية أخرى .

---

(١) حركة الترجمة الادبية ــ مخطوطة ــ نقلا عن تطور الرواية العربية ، ص ١٢٨

وبرغم ما يمكن أن يوجه إلى حركة الترجمة في بدايتها هذه من مثالب ذكرنا جانبا منها ، فلقد كانت لها آثار بعيدة المدى لايمكن أهمالها ، فقد مهدت هذه الحركة لتقبل القراء لهذا الفن الأدبى الجديد ، وإلى أن تخلق جيلا من القراء والمتذوقين لهذا الفن الجديد ، وجيلا كذلك من الذين حاولوا تمثل هذا الفن الجديد فى كتاباتهم .

الفصل الثالث

المحاولات الأولى

وهكذا كان أمام أدباء العصر الحديث فى مصر حين أخذوا يعالجون فن القصة القصيرة اتجاهان متمايزان ؛ كان الاتجاه الأول يمثل ما وصل إليه الشكل القصصي فى التراث العربى كما يتمثل فى الأمثال والحكايات والأخبار والمقامات، وكان الاتجاه الثانى يمثل تلك النماذج القصصية المترجمة والتى تنتمى فى أغلبها إلى نتاج العصر الرومانسى .

وسار الاتجاهان فى البداية على طرفى النقيض ، لطبيعة الصراع الذى كان بين أنصار احياء الثقافة العربية القديمة ، وبين أنصار الأخذ بأسباب الفكر الغربى . فاتجه أنصار الثقافة العربية القديمة إلى إحياء وتمثل الشكل العربى فى حكاياته ومقاماته ، واتجه انصار الثقافة الأجنبية إلى الكتابة على هدى تلك النماذج المترجمة فى الأسلوب والمشاعر .

° ° °

أولا ــ إحياء الشكل العربي :

بدأت محاولة إحياء وتمثل الشكل القصصي العربي في فترة مبكرة ، في القرن الثامن عشر ، ولعلها كانت امتداداً لشكل المقامات والحكايات أكثر منها محاولة إحياء وبعث . وكانت هذه المحاولة للشيخ محمد المهدي المصري (توفي ١٨١٥) . ذكرها جرجي زيدان بقوله « إن للشيخ المهدي مؤلفاً أدبياً يشبه ألف ليلة وليلة سماه تحفة المستيقظ الآنس في نزهة المستنيم الناعس، ترجم إلى الفرنسية »[1] وقد اجتذبت هذه الحكايات المستشرق الفرنسي جين جوزيف مارسيل ــ أحد علماء الحملة الفرنسية ــ الذي قام بترجمتها ونشرها عند عودته لباريس تحت عنوان حكايات الشيخ المهدي .

ويذكر الدكتور حامد شوكت أن هذه الحكايات تسير على نسق ألف ليله وليلة من حيث مضمون التجربة فقد جمعت خليطا من الأخبار الفارسية والهندية والعربية في صورة تلائم المزاج الشعبي في عصره ، وتصور العادات الاجتماعية والأعراس والولائم واحتفالات اللهو في المنازل ، كما تقترب في هيكلها العام من المقامات حيث ربط بين مجموعة هذه الوقائع شخصية الراوي عبد الرحمن ، والمستمع وهو الشيخ المسجل لها . ويذكر الدكتور شوكت أيضا أن بعض هذه الحكايات يعتمد على المبالغة في الوصف والالتجاء إلى الخيال الرحب كقصص ألف ليلة وليلة ، وبعضها مجموعة مخاطرات ومغامرات مثل حكاية الملك وقاطع الطريق ، ورحلات مراد العشرة وهذه تقترب من

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية ، جـ ٤ ، ص ٢٢٠ . ويذكر د. محمد حامد شوكت أن النسخة العربية لهذا الكتاب مفقودة وليس هناك الا الترجمة الفرنسية : راجع الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، ص ٣٧

جو رحلات السندباد البحرى . وبعض هذه الحكايات متأثر بالجو الصوفى الهندى كما فى قصة الملك الذى يدعو وزيره إليه فى قبره بعد موته وقد انتشرت الفوضى وعم الفساد ثم يبعثه حيا لينقذ ابنته الحاكمة من بعده [١]

وإلى جانب حكايات الشيخ المهدي كانت هناك مجموعة أخرى من المقامات منها مقامات البربير للسيد أحمد البربير (١٧٤٧ — ١٨١١) [٢] ،ومقامات المارستان لمحمد المهدى الحفنى التى حاولت فى سذاجة بقصد التسلية أن تعرض لاضطراب العصر والفوضى فى الأمن والزراعة والتجارة والصناعة . كذلك كان كتاب « علم الدين » لعلى مبارك (ت ١٨٩٣) مثالا ساذجا استخدم فيه على مبارك الهيكل الخارجى لفن المقامه فى محاولة تعليمية لنقــل علم الغرب الجديد وتصوير حياة الغربيين وعاداتهم تصويراً مباشراً من خلال رحلات شيخ أزهرى هو علم الدين وابنه برهان الدين وسائح انجليزى رغب فى تعلم اللغة العربية .

وقد اعتمدت هذه المحاولات السابقة لإحياء فن المقامة العربية والحكايات على مزج التسلية بالتعلم فى اسلوب تردد بين الاعتماد على النثر الموقع وبين الاقتراب بالاسلوب نحو البساطة والسهولة كما انتهت إليه المقامة عند على مبارك .

ثم تطورت المقامة بعد ذلك فى محاولة لتصوير الأحوال والأخلاق فى البيئة والعصر ، وتمثل هذا فى ثلاث محاولات ؛ قام بالأولى محمد المويلحى فى حديث عيسى بن هشام ، والثانية لحافظ ابراهيم فى ليالى سطيح ، والثالثة لمحمد لطفى جمعه فى ليالى الروح الحائر .

° ° °

(١) د. محمد حامد شوكت : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ،ص٣٨ وما بعدها .
(٢) جرجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٤ ص ٢٢

شرع المويلحى فى تأليف كتابه حديث بن عيسى بن هشام فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين [١] وكان المجتمع المصرى آنذاك مسرحا للخلاف بين أنصار التجديد والانطلاق والتأثر بالغرب وبين أنصار المحافظين الداعين إلى التمسك بالعادات والمثل الشرقية والثقافة العربية .

وفى وسط ذلك النزاع ظهر حديث عيسى بن هشام كمحاولة للتوفيق بين وجهات النظر المختلفة . وكان هدف المويلحى من حديثه أن يشرح أخلاق العصر وأطوارهم ، وأن يصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها [٢]

بدأ الحديث بتأملات فلسفية عن الزمان « وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور، بغرور الإنسان وكبره ،وشموخه بمجده وفخره واغراقه فى دعـــواه واسرافه فى هواه ، واستعظامه لنفسه ونسيانه لرمسه ... الخ »[٣] . وهى تأملات تشى بالميل الفلسفى الذى كان له بعض الأثر فى شكل الكتاب وفحواه كما لاحظ النقاد [٤] .

ثم يأتى الحديث بعد ذلك وهو يشمل رحلتين، إحداهما فى الزمان وهي رحلة المقارنة بين فترتين زمانيتين لكل منها ما تتصف به من عادات ومثــل وقيم وثقافة ، والرحلة الثانية رحلة خلال المكان حيث تدور الأحداث بين البيئات المتعددة في مصر وفرنسا .

---

(١) بدأ بنشره فى صحيفة مصباح الشرق فى الفترة ما بين عامى ١٨٩٨ ـ ١٩٠٠
(٢) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ، المقدمة
(٣) حديث بن هشام ، ص ١
(٤) د. شكرى عياد :القصة القصيرة في مصر ، ص ص ٧٠ ـ ٧١

ويتكون حديث عيسى بن هشام من فصول ، لكل فصل وحدته المستقلة فنجد فصلا بعنوان « الشرطة أو البوليس » وآخر بعنوان « النيابة » وثالثا بعنوان « المحامى الأهلى » وهكذا . وهذه الفصول بوحدتها المستقلة تشكل أعمالا قصصية قصيرة لكل عمل منها وحدة بناء خاصه به تتمثل فى تطـــور الأحداث من لحظة ابتداء حتى النهاية .

ففى الفصل المعنون بأبناء الكبراء مثلا [1] يذهب الباشا مع عيسى بن هشام إلى حفيد الباشا لرؤيته ، ثم يأخذ عيسى فى وصف القصر وحياة أولئك الشباب الذين لا يصلحون لشىء إلا للعب القمار ومداعبة النساء والمراهنة على الخيل وتبديد الأحوال . ثم تأتى مرحلة الوسط حيث يحتدم النقاش بين حفيد الباشا وبين عيسى بن هشام نتيجة دخول الباشا دون استئذان ، وتأتى النهاية عندما ينصرفان .

والنزعة الإصلاحية عند المويلحى واضحة فى اختياره الجوانب التى يريد أن يصورها ، وفى عرضه للشخصيات . فهو يهتم فى المرتبة الأولى بتصوير الطبقات العليا فى المجتمع كالنيابة والمحامى ومحكمة الاستئناف وأبناء الكبراء والدفترخانه والشرعية والطب والأطباء والأعيان والتجار ... الخ ، وهو فى تصويره وتقديمه لهذه الطبقات يلح إلحاحاً على عرض مواطن الضعف فيها والفساد .

والمويلحى فى اختياره لشخصياته حريص على أن يتناولها على أنها شخصيات نمطية تمثل طائفة معينة ، وهذا راجع إلى إهتمام المويلحى كمفكر ومصلح اجتماعى بتشخيص العيوب فى طوائف المجتمع .

---

(١) حديث عيسى بن هشام : ٦٢

وقد استطاع المويلحى أن يقدم بعض الشخصيات التى كادت أن تكون محوراً لقصة قصيرة ناضجة مثل شخصية صاحب العرس ، وقد لاحظ هذا الدكتور شكرى عياد حين قال : إن شخصية صاحب العرس ، وإن كانت شخصية نمطية فهى ليست مجرد بوق للتعبير عن فكرة ، بل هى شخصية فاعلة منفعلة يحكمها الشعور بالنقص الناشىء من جهل الرجل وتخلفه ، فهو ينحنى للأمراء والكبراء ويجرى كالخادم بين أيدى السياح الذين احتال لدعوتهم إلى حفلة عن طريق أحد الفنادق (١) .

ولكن حال دون أن تكون قصة مكتملة تحولها إلى مقالة عن رأى الدين فى الغناء وإلى سرد قدم فيه المؤلف بعض المعلومات عن الغناء فى التاريخ .

أما سائر الشخصيات عند المويلحى فقد غلب عليها كونها أداة لنقل أفكاره. فلم يهتم المويلحى فيها كثيراً بتصوير انفعال الشخصية حيال الموقف أو نفسها، وإنما كانت عنايته بالشخصيات بقدر ما تعكسه وما تلقيه من أضواء على الفكرة .

وأسلوب المويلحى فى صياغة حديثه خليط من أسلوب المقامه وأسلوب المقالة، إلى جانب بعض التصوير الذى يعتمد على التجويد فى الصياغة أكثر من اعتماده اللغة وسيلة توصيل .

ويستخدم الكاتب فى سرده ـ خاصة فى أوائل الفصول ـ أسلوب المقامة حيث يكثر الاهتمام بالبديع والبحث عن جماليات اللغة فى ذاتها ملحاً على القيمة الموسيقية الناتجة عن العلاقات الصوتية وتوافقها فى توالى المقاطع على نسق

---

(١) القصة القصيرة فى مصر ، ص ص ٧٤ ــ ٧٥

خاص كما نرى فى الفقرة التالية ، فوجدنا فى ساحتها أقواماً ذوى وجوه مكفهرة ،وألوان مصفرة ، وأنفاس مقطوعة وأكف مرفوعة ، وشاهدنا باطلا يذكر ، وحقا ينكر ، وشاكيا يتوعد ، وجانيا يتودد ،وشاهداً يتردد ، وجديا يتهدد ، وحاجبا يستبد ومحاميا يستعد ، وأما تنوح ، وطفلا يصيح ، وفتاة تتلهف ، وشيخا يتأفف »[1].

أما فى مواقف الوصف والتصوير ، فقد استطاع المويلحى أن يتحرك باللغة قليلا فى محاولة لتقديم صور خارجية للشخصية أو الموقف رغم استمرار تعثرها فى الاهتمام بالصنعة اللفظية ،على نحو ما نرى فى وصفه الشيخ الكبير فى « الوقف » بأنه كان شيخا فانيـــاً متربعاً فى دكانه ، متميزاً بمكانه ، عليه علامات الإنحلال والسقوط ، وشارات الخزلان والقنوط ، وسيما الرضاء بالمقسوم والتسليم للقضاء المحتوم ، له جبهة كأنهـا من ورق البردى العتيق تتلو فيه ما دونه الدهر من آيات الشدة والضيق »[2]

أما أسلوب المقالة فقد ساد عند المويلحى فقرات النقد الاجتماعى ، وفيه تمكنت سيطرة الأفكار من أن تحقق تقدما فى أسلوب الكتابة تمثل فى الميل إلى الإنسياب الحريص أكثر على توصيل الأفكار ،مع ما فى هذه المقالية من خروج على مفهوم القصة والجنوح بالتصوير القصصى إلى المباشرة التى تهتم أكثر بتقديم المعلومات كما نرى فى تلك المعلومات التى يعرف بها المويلحى على لسان عيسى بن هشام المحامى بأنه « وكيل الحكم والمخاصمة ، يتكلم مكانك بما تعجز عنه ، ويدافع عنك بما تعلمه ، ويشهد لك بما لم يخطر ببالك ، وصناعته هذه صناعة

---

(١) حديث عيسى بن هشام ، ص ٢٥

(٢) حديث عيسى بن هشام ، ص ٥٧

شريفة يمارسها كثير من الفضلاء بيننا ، ولكن قد دخـــل فى الصناعة جماعة ليسوا من أهلها فاتخذوا الخداع والاحتيال بضاعـــة للتكسب مثل المحامى وسمساره وهؤلاء بعينهم هم الذين يعنيهم علاء الدين الكندى بقوله :

ما وكلا الحكم إن خاصموا   الا شياطين أولو بأس
قوم غـــدا شرهم فائضا   عنهم فبـاعوه على النـاس[1]

وهكذا استطاع المويلحى باستغلاله للبناء الشكلى للمقامة العربية أن يقدم شكلا قصصيا أكثر نضجا من المقامة العربية ، تمثل فى محاولة تطويع اللغـة للانتقال بها إلي أن تكون أداة توصيل ، تمكنت من خلال بعض الشذرات من الابانة عن طبيعة الموقف والشخصية وأبعادها كما نرى فى الحوار الذى دار بين النائب وزائريه فى « النيابة » [2]

° ° *

وتتفق ليالى سطيح لحافظ ابراهيم [3] مع حديث المويلحى فى أن الكتابين صدرا عن ظروف سياسية واجتماعية وثقافية واحدة ، وأن تباينا فى الدوافع الخـاصة .

كان هدف المويلحى من حديثه كما رأينا تناول أبناء عصره ونقائضهم مما أدى إلي غلبة روح التأمل الناقد على حديث عيسى بن هشام . أما حافظ ابراهيم فقد كانت ظروفه مغايرة تماما ، فهو وإن عاصر أحـداث المويلحى إلا أن ظروف حافظ الخاصة أثرت على ليالي سطيح بشكل آخر . ففى الوقت

---

(١) حديث عيسى بن هشام ، ص ٢٤
(٢) حديث عيسى بن هشام ، ص ٢١
(٣) صدرت الطبعة الأولى منه ١٩٠٦ .

الذى كان فيه المويلحى ممثلا لطبقة الرأسمالية الوطنية . كانت حياة حافظ فى ضنك شديد بعد عودته من السودان وإلى جانبه كان أحمد شوقى الشاعر المترف يعيش فى بحبوحة من العيش مما أدى إلى غلبة الطابع الحاد المتهكم على ليالى سطيح .

وليالى سطيح السبع عند حافظ إبراهيم فصول يتجول فيها الراوى الذى هو أحد أبناء النيل . والبادى من الصفات التى ألصقها به حافظ حينما خاطبه سطيح أن هذا الراوى هو حافظ نفسه (١) يتجول متناولا مجموعة من القضايا يقوم بعرضها على سطيح الكاهن أو ابنه ـ كما حدث فى الليـــلة السابعة ـ لاستطلاع رأيها فى هذه القضايا . وتدور هذه القضايا حول المرأة والحجاب والسفور وسورية ومصر ، وحول الامتيازات الأجنبية فى مصر ، وحــول الصحافة والأدب ، ويختتم موضوعاته بالحديث عن الثورة السودانية وحادث الذخـــيرة .

وقصص ليالى سطيح قصص تعليمية تسودها مواعـظ سطيح الكاهن الناصح المرشد فى القضايا التى كانت تشغل حافظ إبراهيم والرأى العام آنذاك ولهذا لم يحفل حافظ بتقديم البيئة خلال القضايا المعروضة قـدر حرصه على نشدان النصائح عند سطيح فى شكل مجرد مما يجعـل ليالى سطيح أقل شأناً فى مجال القصة القصيرة من حديث المويلحى .

وحافظ إبراهيم فى ليالى سطيح أقرب من المويلحى إلى أسلوب المقـامة بزخارفه المسجوعة والحرص على التجويد فى اللغـــة حسب قوانين الصنعة

(١) حافظ ابراهيم : ليالى سطيح ، الوصف ص ٣ .

أكثر من الحرص على التوصيل كما نرى فى تقديمه التالى للراوى « أديب بائس ، وشاعر يائس ، دهمته الكوارث ودهته الحوادث ، فلم تجد له عزما ولم تصب منه حزما » [١] .

وبصفة عامة كانت ليالى سطيح أقل فى القيمة الفنية من حديث عيسى بن هشام، حيث اهتم المويلحى فى كل فصل بحادث واحد فقط على حين أقام حافظ كل ليـــله على موضوع تفرع فى أغلب الليالى إلى عديد من الموضوعات المتشعبة المتداخلة المختلطة دون أن تكون هناك عـــلاقة أو رابطة بين هذه الأخبار المتزاحمة ، سوى شخصية الراوى وشخصية سطيح الكاهن .

° ° °

أما ليالى الروح الحائر لمحمد لطفى جمعة [٢] فهى لا تتخذ فى الواقع شكلا أدبياً واحداً ، وكل مايمكن أن يقال عنها أنها مجموعة من الفصول المختلفة الأساليب والموضوعات ، فبعضهـــا تأملات فى الحياة والموت والمجتمعات والناس ، وبعضها شعر منثـور يدور حول موضوعات رومانسية ، والبعض الآخر يقترب من الشكل القصصى القصير الحجم .

وتدور موضوعات هذه الاشكال القصصية حول البؤس والحب فى عرض تسيطر عليه بكائية حزينة أسيانة متخذة من شكل المقـــامة إطاراً فى بداية عرض الخاطرة ، ولكن الكاتب لا يلبث أن يتخلص من هذا الشكل فى آخر الكتاب .

---

(١) ليالى سطيح ، ص ١ .
(٢) صدرت عام ١٩١٢

وبسبب هذا الاضطراب فى الشكل كانت أهميتها قليلة فى دراستنا لتمثل الشكل العربى .

* * *

وهكذا حاولت هذه المحاولات تقديم عدد من الموضوعات الاجتماعيه والاخلاقية العصرية متخذة فى عرضها لهذه الموضوعات شكلا قصصياً يتمثل ماعرفه التراث المعربى من أشكال قصصية تبدت فى الحكايات التسجيلية ، وفى فن المقامات . فكانت هذه المحاولات القصصية الجديدة كما أوضحنا تمثـــلا لشكل المقامة العربيه فى اطارها العام ، وإن اقتربت من شكل الحكاية فى فصولها المستقلة .

ثانياً : بداية تمثل الشكل العربي

فى الوقت الذى كان فيه المويلحى وحافظ إبراهيم ولطفى جمعه يحاولون إحياء التراث القصصي العربى عن طريق استخدام فن المقامة ، وما امتـاز به من خصائص ، كانت هناك محاولات أخرى تسلك مسلكا مغايراً فى خلق فن قصصي مقتدين فى ذلك بما عرفوه فى الأدب العربى إما بالمباشرة وإمـا بالترجمة . وربما كانت أشكال عبد الله النديم (١٨٤٣ — ١٨٩٦) القصصية التى كان ينشرها فى « التبكيت والتنكيت » هى أولى هذه المحاولات ، إلا أن بداية التمثيل الحقيقى للقصة العربية كان فى تلك القصص التى قدمهـا نسيب المشعلانى ولبيبة هاشم وموسي صيدح وندرة ألوف ومنصور فهمى وخليل مطران ، وفى قصص المنفـلوطى الوجدانية ومقالاته القصصية .

بدأت لبيبه هاشم (١٨٨٠-١٩٤٧) فى نشر قصصها القصيرة فى مجلة الضياء ١٨٩٨ هى ونسيب مشعلانى وموسي صيدح ، وكان بعض القصص مؤلفاً ، والبعض الآخر مترجماً تولى ترجمة معظمه نسيب المشعلانى حيث كان يغفل دائما إسم المؤلف الأصلى للقصة وعنوانها . ثم تابعت لبيبة هاشم نشر قصصها القصيرة فى مجلتها فتاة الشرق (١٩٠٦) إلى جانب قصص أخرى لنسيب المشعلانى وندرة ألوف ومنصور فهمي وخليل مطران .

وأكثر من ملاحظة تميز قصص هذه البدايات :

الملاحظة الأولى :

إن هؤلاء الكتاب كانوا حريصين على تأكيد واضفاء صفـة الحقيقة الواقعية على مايكتبون ، فتقول لبيبة هاشم فى بداية قصة حسنات الحب (١)

---

(١) مجلة الضياء : السنة الأولى ١٨٩٨ .

يأذن لى القارىء أن أقص على مسامعه حادثة جرت حقيقية . وقعت مساء يوم ١٥ يونيو ١٨٩٨ . ويقول نسيب المشعـــلانى مقدماً قصة وقعة الخرطوم »[١] إنها «حادثة واقعية قصها علينا من شهر من شهد بعض وقائعها عياناً وعرف باقيها بالخبر» . وفى تقديم خليل مطران لقصته «نايف وصالحة»[٢] نجد هذا التأكيد على حقيقة وقوع الحدث فى قوله «أكتب لقراء فتاة الشرق قصة عاينت وقائعها ، ووصفتها لهم كما شاهدتها بلا ترتيب ولا تحلية ولا التماس حلية مما يراد به فى القصص زيادة التأثير» .

والأرجح أن هذا الميل إلى تأكيد صفة الحقيقة العيانية للحدث القصصى كان حرصاً منهم على استبعاد صفة التخيل والاختلاق التماساً للغاية التى رصدوها للعمل ، وهى ما يستفاد من هذا الحدث فى الانتصاح والاسترشاد بما تنطوى عليه من عظات وتعاليم .

وقد أدى هذا إلى خضوع الأحداث فى الأعمال إلى منطق المصادفة التى أصبحت المبرر الوحيد لبداية الأحداث وتشابكها و نهاياتها ، والتقاء الشخصيات وصراعها ، أى أنها أصبحت أساس البناء القصصى فى تلك الأعمال .

أما الملاحظة الثانية التى تسجلها قصص هذه المحاولات فتتصل بالهدف الأساسى الذى وضعه الكتاب أمامهم وهم يكتبون أعمالهم القصصية ، وهو فى طابعه العام هدف أخلاقى . ومن ثم فإن على القصة أن تقوم بدور هام فى الحث على الفضائل حتى وإن كان موضوعها تصوير الرذائل ، أو كما تقول لبيبة

---

(١) مجلة الضياء : المجلد الرابع ١٩٠١—١٩٠٢

(٢) نايف وصالحة ، مجلة فتاة الشرق ، السنة الاولى ١٩٠٦

هاشم» إذ تنبه إلى التحذر من مثلها.»(١) والواقع أن القصة كشكل أدبي جديد لم تكن لتختلف عن الغاية الأخلاقية التى كانت مناط العمل الأدبى لدى ذلك الجيل .

وتتعلق الملاحظة الثالثة بفهم ذلك الجيل من الكتاب لطبيعة التكوين الشكلى للقصة القصيرة ، فواضح من انتاجهم أنهم عرفوا القصة القصيرة على أنها حجم قصصى صغير ، ولذلك كانت القصة القصيرة التى قدموها إذا قورنت بالمفهوم الفنى للقصة القصيرة تصبح مجرد تلخيص لأحداث رواية تضم بداخلها العديد من الأشخاص والأحداث ، ولهذا سيطر على تقديمها طريقة التقديم التعريفى الذى يهتم بحشد المعلومات خارج الشخصية والحدث بطريقة لا تؤثر فى درجة حسنا بهذه الشخصية ولا تفاعلنا بالحدث كما نرى فى تقديم نسيب المشعلانى للحسناء التى تعلق بها عثمان فى قصـــة ، وقعة الخرطوم،(٢) بأنها ،فتاة ذات قوام يزرى بغصن البـان ، وهى قد استترت بملاءة من أجواد الحرير ، فلم يبن منها سوى عين كعين الغزال ، ومعصمين كأنهما من العاج ، وكأنها خشيت سرقتها فقيدتها بأطواق من الذهب».

* * *

وإلى جانب هذه الملامح العامة التى رأيناها فى هذه المحاولات الأولى اتجه مصطفى لطفى المنفلوطى إلى التركيز على هذه الملامح فى شكل قصص أكثر بلورة وتحديداً وذلك من خلال إضفاء جو من الحزن والكآبة القاتمتين على هذه الأعمال . وهو حزن قريب إلى بعض المشاعر التى سيطرت على الأدب الرومانسى الغربى .

(١) قصة حسنات الحب ، مجلة الضياء ، السنة الاولى ١٨٩٨
(٢) مجلة الضياء ، المجلد الرابع ، ١٩٠١ — ١٩٠٢

ولايعنى هذا بطبيعة الحال أن دوافع هذه المشاعر الرومانسية لدى المنفلوطى كانت دوافع مستوردة فى جملتها، فقد كانت فى أغلبها دوافع داخلية يرجع بعضها إلى طبيعته وظروفه، وبعضها إلى طبيعة عصره وذوقه العام. ثم كان أن وجدت هذه الدوافع فى بعض النتائج الرومانسية معينا لها وسنداً. كان المنفلوطى فى صباه يدمن قراءة شعر الهموم والأحزان كما يقول فى مقدمة نظراته «أو كأنى كنت أرى جمال العالم كله فى الشعر، وأن الشعر هو ما تفجر من صدوع الأفئدة الكليمة، فجرى من عيون الباكين فى مدامعهم». ومن الطبيعى أن يشكل مثل هذا الشعر إلى جانب الاستعداد الخاص – مزاج قارئه الذى أصبح لا يرى فى الحياة سوى مظاهر البؤس والشقاء فيبكى عليه ويتباكى معه على النحو الذى نراه فى قوله فى مقدمة العبرات: الأشقياء فى الدنيا كثير، وليس فى استطاعة بائس مثلى أن يمحو شيئاً من بؤسهم وشقائهم، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات علهم يجدون فى بكائهم تعزية وسلوى».

والواقع أن هذا الاحساس بمرارة الواقع والحاجة إلى البكاء، لم يكن احساس المنفلوطى وحده، وإنما كان احساساً سائداً يمثل الشعور بالمرارة والخيبة نتيجة فشل الثورة العرابية من ناحية والاحساس بالضغط الاستعمارى على البلاد من ناحية أخرى.

وقد تأثر المنفلوطى بهذا الاحساس السائد كما تأثر بالدعوة الإصلاحية التى سادت المجتمع فى أعقاب الثورة العرابيـــة حيث كان تلميذاً للشيخ محمد عبده.

أما جمهور قراء المنفلوطى فقد كان «العامة من الجمهور الذكي الفطرة»[1]

---

(١) مقدمة النظرات

وكان هذا الجمهور يمثل الفئات الدنيا من الطبقة الوسطى المكون من صغار الموظفين الذين يعانون أطنان المذلة على أيدى المستعمر ، وصغار الملاك والتجار الخاضعين للمرابين الأجانب بتأثير مباشر من نظـــام الامتيازات ، وحطام الطبقة المتوسطة التى تسربت ثروتها . وكانت هذه الجماهير « تطلب فى وقت واحد من يعظها ومن يبكيها ... من يقول لها إن الحياة الدنيا متاع زائل ، وإن الشرفاء ذوى القلوب المخلصه والضمائر النقية لم تقسم لهم السعادة فى هذه الدار الفانية »(١)

فكان المنفلوطى هو ذلك الأديب الناصح المبكى الباكى لهذا العصر ، دفعه إلى هذا : الاحساس العام السائد فى المجتمع ، وظروف هذا المجتمع ، ثم ظروفه الشخصية كإنسان مرهف فشل فى دراسته الأزهرية (٢) فانصرف إلى مطالعة كتب الأدب والشعر ، وخاصة تلك الكتب المترجمة عن الفرنسية ، والتى كانت فى جملتها كتابات رومانسية تجاوبت بما فيها من مشاعر حزينة مع ميوله الشخصية واتجاهاته .

بدأ المنفلوطى فى نشر وجدانياته فى جريدة المؤيد وذلك فى الفترة التى كان المويلحى ينشر فيها حديثه (حديث عيسى بن هشام) فى مصباح الشرق ١٨٩٨ — ١٩٠٠ ثم نشر بعد ذلك كتابه النظرات(٣) وهو عبارة عن مجموعة مقالات وجدانية وأدبية . وبعده نشر كتابه العبرات ١٩١٥ وأسماه مجموعة روايات قصيرة بعضها موضوع وبعضها مترجم .

---

(١) د. شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر ، ص ١٠٤

(٢) عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر ، ص ٥٥

(٣) صدر الجزء الاول ١٩١٠ والثانى ١٩١٢

أما قصصه الموضوع — وهو مايهمنا هنا — فقد كان في أغلبه حكايات ساذجة ممتلئة بالمواعظ الأخلاقية على غرار مافعله المترجمون عند ترجمتهم للأعمال الغربية آنذاك .

وقد فهم المنفلوطى القصة القصيرة بنفس مستوى الفهم الذى رأيناه عند لبيبة هاشم ومن معها من الاكتفاء بالحجم الصغير دون نظر لطبيعة تكوين خاصة بالقصة القصيرة تختلف فيها عن سائر الأشكال القصصية . واعتماداً على هذا قام المنفلوطي بعملية تلخيص للكثير من الروايات الأوربية ونشرها على أنها قصة قصيرة كما نرى فى قصة الضحية فى العبرات والتى لخصت أحداث رواية غادة الكاميليا الفرنسية . واستمدت القصة عند المنفلوطى موضوعاتها من الطبقة المتوسطة ، تلك التى تعاطف معها الكاتب وجدانيا ، وكانت أميل بحكم ظروفها التى سبق وأوضحناها — إلى تقبل بكاءاته الحزينة ، وكانت هذه الطبقة غالباً ماتعيش فى حدود ضيقة من الأسرة والحياة الفردية،[1] لذلك تناول المنفلوطى مشكلات هذه الطبقة كمشكلات أسرية يغلب عليها الطابع الفردى مماطبع قصصه بطابع يميـــل إلى شيء من التحليل ، وهكذا بدأت القصة تتحول من مجرد السرد والحكى إلى الاتجاه نحو التصوير .

هذا وقد امتازت أعمال المنفلوطي القصصية بالملامح التالية :

أولا : استمدادها غالبية موضوعاتها من المشكلات العائلية التى هى مدار اهتمام الطبقة الوسطى ، كموقف اليتيم الذى كفله عمه فى قصة اليتيم من العبرات

---

(١) د. شكرى عياد : تجارب فى الادب والنقد ' ص١٠٩

«ومشكلة السفور وخروج المرأة فى قصة الحجاب، ومشكلة إدمان رب الأسرة للخمر والقمار وانعكاس ذلك على الأسرة فى قصة «الهاوية»، وكلها من من «العبرات» كذلك .

ثانياً : فهم المنفلوطى التصوير القصصى - كما بدا فى هذه الأعمال على أنه عرض مبالغ لنتائج المشاعر والانفعالات . فحينما يعلم بطل «اليتيم» بموت ابنة عمه يقول: هنالك شعرت أن قلبى قد فارق موضعه إلى حيث لا أعلم له مكانا ، ثم دارت بى الأرض الفضاء دورة سقطت على أثرها فى مكانى لا أشعر بشيء مما حولى فلم أفق إلا بعد حين ، ففتحت عينى فإذا الليل قد أظلنى وإذا الخادم لاتزال بجانبى تبكى وتنتحب فدنوت منهـــا وقلت : أيتها المرأة أحق ماتقولين[1].

ثالثاً :

تعاطف الكاتب وجدانيا مع أبطاله ، فهو يعتبر نفسه بطلاً رئيسياً يقوم بدور الراوى للأحداث والمعلق عليها وأعتقد أن المنفلوطى كان متمثلا فى هذا شخصية الراوى فى المقامات العربية .

وقد سهل عليه هذا أن يستعرض مهارته المقالية وقدرته الخطابية ، كما فى خطبته الطويلة فى قصة «الحجاب» عن قضية السفور وموقفنا من الحضارة الغربية والفرق بين الغرب والشرق[2].

هذا وقد التزمت القصة القصيرة عامة عند المنفلوطى بطريقة بناء مضطردة

(١) العبرات ، ص ١١

(٢) الخطبة ، العبرات ، ص ص ٥٠ ـــ ٦٢

فى سائر هذه الأعمال تقريباً . فالقصة عند المنفلوطى تبدأ بمقدمة يبين فيها الكاتب تعاسة البطل و كيف لقيه ، ثم يأخـــذ في عرض أحداث القصة على لسان البطل ،وتأتى النهاية رثاء من الراوىوهو الكاتب ـلحال البطل أو البطلة ويطلب لهما الرحمة .

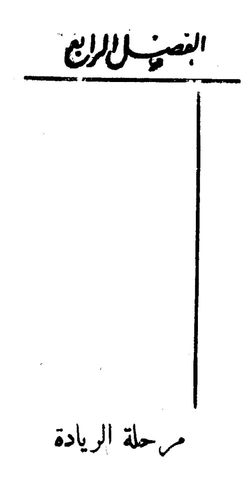
وبهذا استطاع المنفلوطي أن يحقق تقدماً ملحوظاً للقصة القصيرة التى عرفت عند لبيبة هاشم ومنصور فهمى وموسى صيدح وندرة ألوف .

وأيا كان ماقدمته هذه المحاولات الأولى ، سواء منها ماعمد إلى احياء التراث العربى أوما اتجه إلى تقليد الشكل الغربى فقد كان لهذه المحاولات أثرها الواضح فى خلق وعى قصصى بين القراء والأدباء ، وزيادة المرس بهذا الفن الجديد عندكل من الكاتب والمتذوق،حيث أطلعت جمهور القراءوالشباب من الأدباء على فن أدبى جديد له أصول فى الثقافة العربية القديمة ،وله قواعده المستقرة فى الأدب الغربى ،وقد مهد هذا للقصة القصيره أن تأخذ مكاناً لها، في الأدب العربى الحديث .

كما كان لهذه المحاولات الأولى ـ كذلك ـ الفضل فى دفع الكتاب إلى التعبير عن البيئة المصرية بمشاكلها وأبعادها،ولذلك كانت القصة القصيرة فى مرحلة الريادة التالية عند محمد تيمور وعيسى وشحاتهعبيدومحمود تيمورومحمود طاهر لاشين أكثر نضجا وأقرب إلى التعايش العصرى من تلك المحاولات الأولى .

* * *

الفصل الرابع



مرحلة الريادة

لم تلبث القصة القصيرة فى مصر أن حققت تقدما ملحوظاً بعد المحاولات الأولى السابقة ، وقد ساعد على ذلك إتساع حركة الترجمة وتقدمهـا ،وظهور جيل من المتمرسين بالثقافة الغربية والعربية ، وكثرة الصحف والمجـلات التى وجهت عنايتها إلى هذا اللــــون من الأدب مثل السفور والفجر والسياسة الأسبوعية والبلاغ الاسبوعى وغيرها ، إلى جانب تبلور الطبقة المتوسطة فى مصر كطبقة مميزة ذات كيان مستقر .

وقد تحقق هذا التقدم فى القصة القصيرة فى مصر بظهور خمسة رواد هم : محمد تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين .

وقد نادى هؤلاء الكتاب بالدعوه إلى اتباع مذهب الحقائق الخالى من الغلو أو الخيال [١] كما حرصوا على العناية بالشكل القصصى والاهتمام بأحكام الصنعة فى محاولة لتقديم صورة صادقة لفن القصة القصيرة ، وربما كانت هذه هى المرة الأولى فى أدبنا الحديث التى تسبق العمل الأدبى فيها أو تصاحبه دعوة من الكاتب لتقديم خصائص مذهبه فى الكتابة .

ولقد كان أولئك الرواد يصدرون فى انتاجهم عن وعى مختلف ودرجات متفاوته من الثقافة والخبرة كذلك ــ كما لاحظ الدكتور شكرى عيـاد ــ فقد كان فى تجاربهم جانب كبير من المحاولة والخطأ ،وتفاوتت ثمـــار هذه التجارب تفـــاوتاً كبيراً من حيث المستوى الفني، كما تعددت الاساليب والاتجاهات [٢] .

---

(١) محمد تيمور مؤلفات محمد تيمور ، حـ١ ، ص ٣٨ .
(٢) د. شكري عياد : القصة القصيرة فى مصر ، ص ٦٨ .

محمد تيمور (١٨٩٢ – ١٩٢١) :

نشأ محمد تيمور فى بيئة تجمع بين الفن والثراء الارستقراطى ، وجمع بين الثقافة العربية،وبين الثقافة الغربية الفرنسية، تأثر فى الأولى بوالده أحمد تيمور ومن كان يحضر مجالسه من العلماء والأدباء ، وتأثر بالثانية خلال إقامته بفرنسا لدراسة القانون ، حيث لم يكتف بالدراسة القانونية ، وإنما وجه كل همه إلى قراءة الأدب الفرنسى ومتابعة التمثيل (١) .

ترك محمد تيمور مجموعة قصصية واحدة هي « ماتراه العيون » بدأ فى نشر قصصها عام ١٩١٧ وجمعها فى كتاب عام ١٩٢٢ إلى جانب بعض الصور القصصية سماها خواطر وضمنها ملاحظاته عن الحياة .

وكانت قصة (فى القطار) هى أول قصه نشرت لمحمد تيمور فتاريخها يرجع إلى يونيو ١٩١٧ . وتتناول القصة قضية تعليم الفلاح، عرضها الكاتب خلال حوار يمثل وجهات نظر مختلفة للشركسي والعمدة والشيخ المعمم وهؤلاء يرون أنه لا فائدة ترجى من الفلاح إلا بالضرب ، وفى الناحية الأخرى نرى التلميذ العائد من قريته والأفندى ويمثلان وجهة النظر المقابلة .

تبدأ القصة على الطريقة المنفلوطية بوصف منفصل للطبيعة الغرض منه توضيح المهارة اللفظية وحسن البيان ، فى إنشائيه جزلة مسترسلة . يقول : (صباح ناصع الجبين ، يجلى عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد للشيخ شبابه ونسيم عليل ينعش الافئدة ويسرى عن النفس همومها . وفى الحديقة تمايل

---

(١) مؤلفات محمد تيمور ، جـ ١ ، ص ١٢ . انظر كذلك محمد تيمور حياته وأدبه لعباس خضر .

الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح . والناس تسير فى الطريق وقد هبت فى نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس ، أنظر لجمـــال الطبيعة ، وأسائل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشيء [1] .

ثم يأخذ محمد تيمور فى تقديم شخصيات قصته بعد ذلك بطريقة تجنح إلى المبالغة ، فالشيخ من المعممين ، أسمر اللون ، طويل القامة ، نحيف القـوام ، كث اللحية ، له عينان أثقل أجفانها الكسل وكأنه لم يستيقظ من نومه بعد وحينما خلع مركـوبه الأحمر بصق على الأرض ثلاثاً ماسحاً شفتيـه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير ، ثم أخرج من جيبـه مسبحة ذات مائة حبة (وحبة) . والشركسى (شيخ يبلغ الستين ، أحمـر الوجه ، براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل ، ممسكا مظلة أكل الدهر عليها وشرب ، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه [2] .

وعلى هذا النحو يمضى محمد تيمور فى تقديم سائر الشخصيات تقديماً يعتمد على إبراز الملامح الخارجية للشخصية بطريقة مبالغة أقرب إلى التفكه .

ويبدو أن هذه الطريقة فى اختيار وتقديم الشخصية كانت هى ماقصدت بالكتابة وفقاً لمذهب الحقـائق أو الريالزم كما سبق وأشرنا إلى مانادى به ، وذلك إلى جانب طبيعة الموضوع المعالج نفسه من حيث استمداده من الواقع المصرى ، واعتماد الحوار المستخدم على طبيعة الشخصية الناطقة حيث تتحدث كل شخصية بلهجتها وبطريقتها التعبيرية .

(١) قصة « فى القطار » مؤلفات محمد تيمور ، حـ ١ ، ٢١٧ .
(٢) مؤلفات محمد تيمور ، حـ ١ ، ص ص ٢١٨ – ٢١٩ .

يقول التلميذ فى قصة (فى القطار) مخاطباً العمدة : « الفلاح ياحضرة العمدة لايذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخا يتكاتف معكم ويعاونكم ، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من اساءتكم ، وأنه ليدهشنى أن تكون فلاحا وتتحى باللائمة على اخوانك الفلاحين » فهز الفلاح رأسه ونظر إلى الشركسى وقال (هذه هى نتائج التعليم .

قال الشركسى : نام وقام فوجد نفسه قائمقام .

أما الأفندى ذو الهندام الحسن فإنه قهقه ضاحكا ، وصفق للتلميذ بيديه وقال للتلميذ :

ـ برافو ياأفندى ... برافو ... برافو

فنظر إليه الشركسى ، وقد انتفخت أوداجه ، وتعسر علية التنفس وقال:

ـ ومن تكون أنت ؟

ـ ابن الحظ والأنس ياأنس !

وحينما يستطلعون وجهة نظر الشيخ يقول : (بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبينا ، قال النبي عليه الصلاة والسلام (لاتعلموا أولاد السفلة العلم [1] .

أما الموضوع المعالج فى قصص محمد تيمور فقد تناول عدداً من القضايا الاجتماعية ، اكتفت أحياناً بتشريح المعايب الأخلاقية فى المجتمع ، وامتدت أحياناً إلى محاولة طرح الحلول لإصلاح هذه المعايب . فتناولت قصة

(١) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .

عطفة الـ ... منزل رقم ٢٢، الحياة الماجنة المستهترة التى يحياها بعض الشباب فى المجتمع. وتقدم قصة (بيت الكرم) الإنسان المتلاف الذى ينفق أموواله الموروثة على حيـاه لاهية وقرناء عابثين يتحلقون ويحاولون البحث عن حيلة يضحك بها البك لنيل رضاه [١]. وعالجت قصة (صفارة العيد) أزمة اليتيم الفقير فى عيد بلا جديد .

فالقضايا المعالجة فى هذه القصص قضايا اجتماعية تبين لنا مواطن الفساد فى المجتمع ، والكاتب لا يكتفى بهذا بل يحرص غالباً على أن يحدد هذا الهدف ويوضح مقصده مباشرة فى نهايات قصصه ، وذلك بتأثير واضح من النزعة الإصلاحية التى كانت سائدة آنذاك ، وتمثلا للهدف الأخلاقى والتقويمى الذى كان للأدب ، كما نرى فى النهايه التالية لقصة (بيت الكرم) : صدق من قال إن شبان مصر الأغنياء لا يعرفون للضجر معنى (فأكرم بهم وأنعم) ثم يتابع لهجته الساخرة على لسان صديقه (هذا طريق واحد من عدة طرق يسلكها هؤلاء الأغنياء لقتل وقتهم وضياع ثروتهم [٢] .

ونستطيع أن نحصر خصائص القصة القصيرة عند محمد تيمور بأنها :

اهتمت أولا بتقديم الطبيعة من خلال وصف إنشائى وإن خلا من الجرس البديعى إلا أنه لم يخلو من الجزالة والاطناب بالتفسير والتفريع والحشـو . فجمال اللغة فى ذاتها آنذاك كان مطلوبا ، والذوق الأدبى كان لا يزال يعتمد على ما يمكن أن يوجده المنشىء فى أسلوبه من صـور جزئية ومن توافقات لفظية . وقد رأينا صورة لهذا الوصف فى بداية قصة (فى القطار) .

---

(١) مؤلفات محمد تيمور ، حـ ١ ، ص ٢٣٥ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٣٧ .

أما بيئة الأحداث ، كأرضية مكانية تتحرك خلالها الشخصيات ويتطور فيها الفعل، فقد قدمها الكاتب فى تفاصيلها الدقيقة متأثراً فى ذلك بماسبق أن دعا إليه من التزام مذهب الحقائق «الريالزم»، ولكنه كان تأثراً فى حدود تمرسه وخبرته بالكتابة ، ولهذا قدمت البيئة كشىء مستقل له وجوده الخاص الغير مرتبط بالحدث ومساره . فيصف عطفة قصة «صفارة العيد» بأنها طويلة ضيقة خالية من الأرصفة تبتدىء بحائط سميك ، وتنتهى عند الشارع الكبير ، حيث ترى على يمينها قصراً فخما يخاله الناظر سجنا أعد للمجرمين ، وعلى شمالها قبراً لشيخ تقف أمامه الرجال والنساء يقرأون الفاتحة وهم ينظرون للسماء نظرة رجاء وابتهال ، ثم يمسحون وجوههم بأيديهم ليتم الله نعمته عليهم.

وفى وسطها « أم مليم » بائعة الطعمية والسلطة والكرات جالسة القرفصاء أمام حانوتها المكون من قفص تعرض عليه ماتبيعه لسائق عربة الكارو ولابن السبيل والفاعل ... فإذا اقتربت من بدايتها وجدت شجرة كبيرة يتفيء ظلالها كل من تعب ... أما إذا أسرعت فى سيرك خشيت أن تعثر فى هاوية صغيرة أو على تل لايزيد ارتفاعه عن عشرة سنتيمترات أو فى القاذورات التى تلقى بها أيدى المارة بلاخوف ولاحذر»[1]

كذلك اهتمت هذه القصة بالشخصيات اهتماماً زائداً، فالقصة عن محمد تيمور في الغالب قصة شخصية أكثر من أن تكون قصة حدث.

وأغلب الشخصيات التى اعتمد عليها محمد تيمور شخصيات ممزقة ضائعة لكنها تختلف عن شخصيات المنفلوطى فى أن بؤسها وضياعها له مايبرره مثل

---

(١) نفس المصدر ، ص ص ٢٤٣–٢٤٤

شخصية اليتيم فى «صفارة العيد» وجماعة المغنيين فى «حفلة طرب».

ومحمد تيمور فى عرضه لشخصياته يهتم بعرضهـــا من الخارج سواء فى مظهرها الخارجى أو سلوكها وأفعالها . فيصف الخصى الجالس أمام القصر فى قصة «صفارة العيد» بقوله: كان، واضعاً رجلاً على رجل ، وممسكاً بمسبحة يستعين بها على قتل الوقت حتى لايشعر بسأم ولاملل ، وهو شيخ فى الخامسة والخمسين من عمره له شفاه تشبه قطع البفتيك التى تقدم لك فى مطاعم العاصمة ، وعينان يزدادان احمراراً كلما أخذته الجلالة فنطق باسم الله العظيم ، وأنف أفطس كأنه ضفدعة وجدت فى وجه الخصى نبتاً حسنا . وكان طويل القامة ، ضخم الجثة إذا مشي اهتز كما يهتز الفيل»[1].

وتلعب الصدفة فى هذه الأعمال دوراً أساسياً فى ربط الأحداث وتشابكها والوصول بها إلى النهاية . فالصدفة هى التى جعلت الراوى فى قصة ـ فى القطار ـ يركب القطار ، والصدفة هى التى جمعت شخصيات القصة ، والصدفة هى التى طرحت موضوع المناقشة .

ولذلك كان من الطبيعى أن تصبح الشخصيات فى ضوء هذه الصدفة شخصيات سلبية لايكاد يظهر له تأثير فى سير الأحداث .

وبرغم هذه الملاحظات التى تعد عوامل ضعف فى البناء الفنى للقصة القصيرة ، إلا أننا فى الواقع لانستطيع أن ننكر أننا أمام كاتب قد اتضحت لديه القصة القصيرة كفن متميز له تقاليده الفنية التى يعمل الكاتب جاهداً على الالتزام بها ، وعلى استيفائها .

* * *

---

(١) مؤلفات محمد تيمور ، جـ ١ ، ص ٢٤٤ .

عيسى عبيد (توفي ١٩٢٣) وشحاته عبيد (توفى ١٩٦١)

الرائد الثانى من رواد القصة القصيرة فى مصر ، كان الأخوان عبيد ؛ عيسى وشحاته . وقد ذكر الباحثون الذين تحدثوا عنهما أنهما من أصل شامى ، استقرا بمصر .[1] ويتحدث نقولا يوسف[2] عن ثقافةعيسي عبيد بقوله إنه كان" ملماً باللغة الفرنسية ، ويقرأ الأدب الفرنسى ، شديد الاهتمام بالمسرح الوطني والقصة المصرية، أما أخوه شحاته فالبادى أن ثقافته الغربية كانت أقل من ثقافة أخيه ، وإن تفوق ،عليه فى اجادته اللغة العربية ، وهو مايتضح من كتاباتهما .

ولعيسى مجموعتان قصصيتان هما « إحسان هانم وقصص أخرى ،وصدرت عام ١٩٢١، و«ثريا» وصدرت عام ١٩٢٢ . أما شحاته فقد صدرت له مجموعة واحدة هي «درس مؤلم» عام ١٩٢٢.

ولقد أثار الأخوان عبيد في مقدمات كتبهم مجموعة قضايا أدبية يهمنا هنا أن نبدأ حديثنا بعرضها .

أول هذه القضايا الدعوة إلى الابتعاد عن الاغراق العاطفى فى الكتابة ، واتباع المنهج الواقعى فهاجما المنفلوطى باعتباره أبرز كتاب هـذه الطريقة

---

(١) عباس خضر فى كتابه القصة القصيرة فى مصر ، ويحيى حقى فى كتابه . فجر القصة المصريـة

(٢) جريدة المساء (القاهرة) ١٢-٧-١٩٦٢

المرفوضة . يقول عيسى « ألم يجعل السيد لطفى المنفلوطى كبير كتاب اليوم روايته تحت ظل الزيزفون التى حاول تعريبها عن ألفونس خيالية شعرية بعد أن قضى بقسوه على شخصية استيفن » إلى أن يقول: إن تعديل المنفلوطى « شخصية الأشخاص وتحريفه الرواية هـذا التحريف ألا يدل على خضوعه لحكم مزاجه الشرقى الذى دفعه إلى تصوير الكمال الانسانى والمثل الأعلى للحب الروحانى؟» وفى النهاية يرى عيسى أن هذه النزعة «ستعرقل سير الأدب المصرى فى تطوره الجديد » [١] .

أما المذهب الذى نادى به الأخوان عبيد وهـــو مذهب الحقائق [٢] فهو المذهب الذى تبن فيه القصص على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة [٣]. ويحدد شحاته هذا المذهب أكثر بقوله وأما قصصنا فهى الحياة العادية البسيطة بما فيها من آلام وآمال نصورها وغايتنا اتقان تصويرها مع تحليل كل مايعتورها من الصدمات والنزاعات .. ولا يأتى ذلك إلا بصدق التصوير الناتـج من قوة الملاحظة والتغلغل فى الأنفس البشرية والتعبير عن الاشخـاص المصرية الحقيقية [٤] .

أما القضية الثانية التى أثارها عيسى وشحاته عبيد فى مقدمات كتبهم فكانت الدعوة

---

(١) عيسى عبيد : ثريا المقدمة .

(٢) عيسى عبيد احسان هانم ' المقدمة .

(٣) ثريا . المقدمة .

(٤) شحاتة عبيد : درس مؤلم :المقدمة .

إلى ايجاد أدب مصرى قوى،فيدعو شحاته إلى أن تكون القصة عصرية مصرية وأن القصة لايتوفر لهـــا ذلك إلا إذا كان أشخاصها مصريـين حقيقيين فتتراءى فيها من شخصيات أفرادها ونفسياتهم العميقة وحياتهم الاجتماعية والفردية (١) .

قضية ثالثه أثارها الأخوان كثيراً وهى الاعتماد على التحليل النفسى فى دراسة الشخصية وتتبع الدوافع وراء الفعل،ويبدو عيسى فى ذلك متأثراً بأميل زولا ومذهبه في التحليل الروائى ، وقد أشار عيسي إلى هـذا التأثر حينما دعا إلى ثورة فى الأدب المصرى مثل تلك الثورة التى نادى بها زولا جماعته ضد المذهب الخيالى (٢). وطلب عيسي من الكاتب أن يدرس في قصصه أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الانسانى الغامض والتطور الاجتماعى والاخلاقى وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة في نفوس الأشخاص ورأى أن أدب الغد سيقام على دعامة الملاحظة والتحليل النفسي الرامين إلى تصوير الحياة كما هى بلا مبالغة ولا تقصير (٣) ،ويؤكد شحاته أن غاية اتقان تصوير الحياة مـع تحليل كل مايعتورها من الصدمات والنزعات (٤) .

بقيت قضية أخرى أثارها الأخوان عبيد ، وأسهب فى الحديث عنها عيسي

---

(١) مقدمة درس مؤلم .

(٢) مقدمة احسان هانم .

(٣) إحسان هانم : المقدمة .

(٤) درس مؤلم المقدمة .

وتتعلق هذه القضية بالحوار الذى يستخدمه الكاتب . أساس المشكلة فى نظر عيسى أن الفرق عظيم جداً بين اللغة التى نكتب بها ، واللغة التى نتكلمها ، وحتى يوفق الكاتب بين الكتابة ولغة الحديث أو بين الفن واللغة على حد تعبيره رأى أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية حتى لا يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف ، ويطليها بالمسحة المصرية والألوان المحلية . أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هى ، كما تصدر من الأشخاص المختلفى النحل والأجناس بألفاظهم العامية ورطانتهم الاعجمية »[1] .

هـذه هى أغلب القضايا التى أثارها عيسى وشحاته عبيد فى مقدماتهم التى صدرا بها أعمالهما القصصية ، وواضح من هذه القضايا أن الكاتبين أستطاعا أن يهضما الكثير من المبادىء النظرية التى عرفت عند الواقعيين والطبيعيين فى الأدب الغربى ، وأنهما حاولا إقامة فن قصصى يتمثل هذه المبادىء النظرية ، ولأن الفرق بين الدعوة والتمثل غالباً ما يكون كبيراً ، فسنرى فى دراستنا لأعمالهما أنهما أخفقا كثيرا فى تمثل هذه المبادىء على النحو الذى نادا به . ومن الطبيعى أن يحدث هذا ، فالمبادىء التى نادا بها كانت نتاج إطـار حضارى شكل الذوق الوجدانى وصبغه بصبغته ، فلم تكن مجرد مبادىء نادى بها بعض المفكرين والأدباء ، وإنما كانت استخلاصا لفكر حضـارى ونتاج فنى ، وهـذا مالم يكن متوافراً فى مصر آنذاك ، فكان من الطبيعى أن تقف الدعوة إلى هذه المبادىء وغيرها فى الأغلب الأعم عند حد الدعوة حتى لدى الداعين إليها .

تناول الاخوان عبيد فى قصصهما فى محاولة للالتزام بمذهب الحقائق

---

(١) المصدر السابق .

والتعبير عن الحياة الاجتماعية والفردية للشخصية المصرية — تناولا العديد من الموضوعات الاجتماعية التى تعرض لبعض العيوب والاخطاء المتفشية فى المجتمع . فنجد عندعيسى، الفتاة الثائرة على مكان المرأة فى المجتمع المصرى وسوء معاملة الرجل لها فى قضية إحسان هانم ، ونجد الفتاة اللعوب التى تتظاهر بحب هـذا الشاب وغيره مثـل هرمين أركانيان فى قصة النزعة النسائية (مجموعة أحسان هانم) ، ونجد مارى وأمها فى قصه أنا لك (مجموعة إحسان‌هانم) مثالا للجرى وراء المظاهر فى سبيل الحصول على زوج مناسب لمارى، فبينما كان ظاهر البيت يدل على الترف والسعة فى الحياة . كان داخله يـدل على الفقر المدقع فالطعام وهو عنصر الحياة لم يعـد مغذيا بسبب اقتصاد الأم الفاحش فى مواد الغذاء، واستبدال السمن بالزيت واللحومات بالمأكولات الصياميه وغيرهـا [١] ، كما نجد التعلق بالمظاهر وعواقبه فى قصة أخرى عند عيسى هى قصة مأساة قروية من نفس المجموعة ، وهى قصة الفتاة التى أعرضت عن حب ابن عمها ، وتعلقت با بن الباشا الذى لم يكن يطمع إلا فى جسدها .

وموضوعات قصص شحاته عبيد هو الآخر ، تعالج النقائص الاجتماعية كما فعل عيسى فى قصصه — كما مر بنا... فيتناول شحاته فى قصـة درس مؤلم (مجموع درس مؤلم) نتائج ترك الزوج لزوجته حبيسة المنزل بينما هو يلهو مـع أصدقائه فى المفاسد . وتتناول قصة الاخلاق (مجموعة درس مؤلم) حب امرأة تمارس البغاء لأنها الحرفة الوحيدة التى جعلتها الظروف لاتجيد سواها .

وفى قصة « موعد غرام » (مجموعة درس مؤلم) تتنبه سميرة هانم إلى خطئهـا وشيك الوقوع إذ كادت أن تسقط مع ابن خالتها بدافع حب قديم بينهما ،وفى

---

(١) أنا لك ' أحسان هانم : ص ١٠

قصة البائعة «مجموعة درس مؤلم» يتناول شحاته عبيد انحراف أسرة فى سبيل الحصول على المال لتدبير أمر بائنة تقدمها للرجل الذى يتقدم لابنتها ، كما يتناول فى هذه القصة أيضاً الفتاة المشبوبة الغريزة .

والملاحظ أن هذه القصص فى موضوعاتها تميل أكثر إلى التعبير عن واقع البيئة الخاصة بالكاتبين أكثر من تعبيرها عن البيئة المصرية العامة . فى قصصهما يجرى الاختلاط بين الجنسين «ويتزاور أفراد العائلات من الجنسين» فتضرب مارى فى قصة أنالك(مجموعة إحسان هانم) على البيانو ، وتلعب ، أديل مع الزائرين الورق فى قصة الدوطة «مجموعة درس مؤلم»،ولم يكن هذا شائعاً فى المجتمع المصرى آنذاك ، وإن كان من الأمور المألوفة بالنسبة للمهاجرين من الشوام وخاصة بين الأسر المسيحية .

هذا وقد استطاع الأخوان عبيد أن يطرحا قضاياهما الاجتماعية هذه من خلال شكل يهتم فى تتبع أحداثه ودراسة شخصياته بالتحليل وإظهار الدوافع الخاصة بالفعل والشخصية . فإحسان هانم كانت تبحث عن الحب الخالص ، لكنها تفشل فى الحصول على زوج حسب مواصفاتها لنظرة الرجل إلى زوجه وإلى المرأة عامة على أنها أداة متعة ..والذى دفع إحسان هانم إلى هذا التفكير قراءتها لروايات الكتاب الوجدانيين ومطالعتها لأقاصيصهم المملوءة بالحب الذى طهروه من أدران المادة وجعلوه رمزاً للسعادة وعنوانا للمثل الأعلى «الأمر الذى أوحى إليها أن «الأسرة المشادة على الحب تظل قوية راسخة أمام عاصفات الحياة» .[1]
وكان من الطبيعى إذن أن تفشل فى زواجها لفشلها فى تحقيق أحلامها ، وأن

---

(١) إحسان هانم ، ص٢

تجرب الزواج أكثر من مرة ، وأن تعانى من أزمات نفسية حادة مبعثها تهدم كل آمالها وموت تفاؤلها . وترجع احسان هانم السبب فى تسمم نفوس الشباب فى مصر إلى أن الشباب المصرى حينما يستيقظ قلبه البدرى البكر يهب مطالبا بمخلوقة طاهرة مثله تشاطره عواطفه الفياضة المضطربة الغامضة ، ولما لا يجدها بين فتيات أسراتنا إذ الحجاب ، وتقاليدنا الشرقية تحول بينه وبين الحب الشريف يضطر رغما عنه إلى بائعات الهوى . فعوضا عن أن يرتشف من مياه ذلك النهر العذب يروى ظمأه من مياه تلك المستنقعات الموبوءة المسمومة ، فتسمم عواطفه الاحساسية ، وتوقظ فيه الحواس، فبدلا من أن يترقى شعوره ويصل إلى الكمال الانسانى بعامل الحب العذرى الطاهر، ينحطون إلى المرتبة الحيوانية فهذا هو السبب فى أن رجالنا لا يحبون إلا ذلك الحب الحواسى الحيوانى الذى لا تمازجه مسحة إحساسية أو طلاوة شعرية وذلك هو السر فى اعتبارهم الحب رذيلة من الرذائل المزعومة (١)

وواضح أننا هنا أمام كاتب قد أحاط علماً بعلم النفس وأبحاثه التى كانت جديدة كل الجدة آنذاك على المثقف العربى . بل أكثر من هذا نجد الأخوين عبيد مولعين باستعمال المصطلحات النفسية والدلالات النفسية فى أعمالهما، فيقول عيسى عبيد على لسان احسان هانم ، إنها أصبحت تشعر بضجر ووجع فى فى الرأس وحاجة غامضة إلى البكاء . . تلك الأعراض التى ينسبها الطب الحديث إلى مرض النورستانيا العصرى، (٢)، ويقـــول شحاته واصفاً أديل فى قصة

(١) إحسان هانم ، ص ٥

(٢) إحسان هانم ، ص ٦

البائنة ، من برطمة شفتيها اللتين ما رآها محلل نفسانى إلا وعرف ما لصاحبتها من النوازع الأخلاقية [١] .

ولقد كان من الممكن أن يؤدى هذا الميل إلى التحليل إلى خلق قصة على درجة عالية من النضج الفني لولا أن الكاتبين لم يستطيعا التخلص من النزعة المقالية ، فالذى حدث هو أن رغبتها فى دراسة الشخصية وتفاعلها مع الحدث والبيئة على النحو الذى قدمه الطبيعيون فى أعمالهم ، الذى حدث هو أن هذه الرغبة جعلتها يستطردان كثيراً ، إما بقصد عرض وجهة النظر بشكل تفصيل أكثر ، خاصة وإن مباحث علم النفس كانت جديدة كل الجدة آنذاك على المثقف العربى ، وإما بتأثير من النزعة الاصلاحية والدعوة إليها والتى كانت سمة ذلك العصر .

وعلى العموم فمهما كان السبب ، فالذى حدث هو أن ميل الكاتبين إلى التحليل أخرج القصة لديهما فى العديد من المشاهد والمواقف عن التصوير القصصي إلى العرض المقالى ، كما نرى فى تلك المقالة التى ضمنها عيسى عبيد قصته « النزعة الإنسانية » (مجموعة احسان هانم) وتناولت الغيرة وأنواعها ، وكما رأينا فى الجزء الذى سبق أن ذكرناه عند تحليل إحسان هانم لأسباب فشل الزواج وتسمم نفوس الشباب فى مصر ، وكما نرى فى حديث شحاته عبيد عن الكراسات التى تركها الأديب البائس صديق بسخرون فى قصة « الصلاة » . يقول عن الكراسة الثالثة « والكراسة الثالثة عنوانها الزواج المادى وهى أيضا رواية عصرية يشرح فيها فساد بناء العائلة إذا كان قائما على زواج أساسه المادة

---

(١) درس مؤلم ، ص ٢٣

وقد اقتدى المؤلف فيها بأهل المذهب القائل بأن يترك للقارىء جهد معرفة قصد المؤلف ، فالكراسة لمن يقرؤها ولا يكلف نفسه عناء التفكير لا تخرج عن كونها قصة جميلة ، ولمن عرف مرمى كاتبها درساً نافعا مفيداً يستخلص مغزاه من مجموع حوادثها :»[1]

ورغم أن عيسى فى مقدمتى كتابيه قد أثار مشكلة الحوار على النحو الذى أوضحناه من قبل إلا أنه لم يلتزم تماما ما نادى به، إذ كتب كل حواره تقريبا بالعامية كما أكثر من استعمال الكلمات الغربية غير المألوفة، كقول الخادمة فطومة الصعيدية فى « مذكرات حكمت هانم » « استبجلنا يابنات» وحينما تسألها إحدى البنات عن معنى ذلك تقول « واه ! يعنى زعطنا الإنجليز عن مصر » [2] .

كذلك استخدم شحاته الحوار العامى بكثرة إلا، أنه تفوق على أخيه فى أسلوبه وحواره .

وهكذا كانت القصة القصيرة عند شحاته وعيسى عبيد محاولة جادة للتعبير عن بعض المشاكل الاجتماعية المصرية فى أسلوب حاول قدر استيعابه أن يوظف النتائج التى توصلت إليها الواقعية ، والواقعية الطبيعية فى الأدب الغربى ، فكان حظها من التوفيق بطبيعة الحال متراوحا بين الإصابة والإخفاق . وربما أثر فى هذا تأثيراً كبيراً فهمها لشكل القصة القصيرة على أنها قصيرة فى الحجم فقط ، وهو الفهم الذى رأيناه عند من تحدثنا عن أعمالهم من هذا الجيل، حيث تحتشد القصة الصغيرة الحجم هنا بالأحداث والشخصيات المتداخلة المختصرة مما

---

(١) الصلاة ، درس مؤلم ، ص ٦١

(٢) مذكرات حكمت هانم ، احسان هانم ، ص ٤٨

يجعل القصة أقرب إلى روح الرواية ، ولكنها رواية ملخصة ، وأعتقد أن عيسى لاحظ هذا فى قوله فى مقدمة مجموعته ثريا „ ولما كان لا يتسنى للكاتب أن يدرس النفوس البشرية إلا فى القصص الطويلة فسنضع روايات مصرية كاملة تصور قطعة عامة من الحياة المصرية ،، . وربما لو لم يتوقفا لتمكنا بالتمرس من إدراك التفاوت بين طبيعة الشكلين .

° ° °

محمود تيمور فى محاولته الأولى (١٩٨٤ —

الرائد الثالث من رواد القصة القصيرة الحديثة فى مصر هو محمود تيمور وفى حديثنا عن محمود تيمور هنا سنقف عند بواكير انتاجه فى مجموعات : الشيخ جمعه ١٩٢٥ — عم متولى ١٩٢٥ — عم متولى — والشيخ سيد العبيط ١٩٢٦ .

بدأ محمود تيمور فى نشر قصصه منذ عام ١٩١٦ مع أخيـــه محمد ، غير أن قصصه فى تلك الفترة كان يغلب عليها طابع الخواطر الوجدانية فى شكل قصصى مثلما نرى فى قصة « الزهرة العاشقة » التى نشرها بالسفور بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩١٩ وقصة « الحب بين دمعة اليأس وقبلة الأمل » ونشرت بالسفور كذلك بتاريخ ٢٩ سبتمبر ١٩١٦ .

كانت القصتان بداية وجدانية لشاب تسيطر على تذوق جيله وجدانيات المنفلوطى الأسيانة ، المغرقة فى تصوير الألم لدرجة الاستعذاب والتلذذ .

وحينما بدا لمحمود تيمور أن يتخلص من هذا الاغراق المشبوب اتجه إلى الإقتراب أكثر من واقع الحياة لتصويره وإبراز عيوبه لأن العيوب كما يقول فى مقدمته لمجموعته «الشيخ جمعة»: إذا ظلت خافية كبرت ، واستعصى على الناس

استئصالها ».(١) وهكذا نادى محمود تيمور مع المنادين فى عصره بالاقتراب من واقع الحياة المصرية فى محاولة لخلق أدب محلى مصبوغ بصبغة مصرية(٢).»

وقد تناول محمود تيمور فى أغلب هذه القصص شخصيات شاذة منتقاة من الطبقة الشعبية يعرضها بأسلوب الحاح مبالغ فيه . ولذلك غلب على هذه الأعمال كونها قصص شخصية تهتم فى رسم الشخصية ودراستها بالقدر الذى يؤكد غرابتها وشذوذها عن الحالة السوية ، فالكاتب فى انتقائه للشخصية لا يتناول السوى منها وإنما الغريب الشاذ وهذا واضح بالقدر الكافى فى قصص الشيخ جمعة وعم متولي والشيخ سيد العبيط .

وفى دراسة تيمور لشخصياته القصصية هذه نلمح اهتماماً من الكاتب بشيء من التحليل إلى جانب السرد ، وإن كان تحليلاً خارجياً يقوم على تقديم البيئة أو الشخصية من الخارج فى تفاصيل قد لا يكون لها كبير الأثر فى تحريك الشخصية ودوافعها ، كما نرى فى التقديم التالى للشيخ سيد العبيط . يقول تيمور « كان رجلاً ضخم الجسم إلى حد هائل مخيف ، طويل القامة ، غليظ الرقبة والوجه ، له ملامح مشوهة وعينان جاحظتان وأنف أفطس كبير ، وكان يمشى متمهلاً وجلبابه الأبيض القذر الذى لا يملك سواه على جسده يمتلىء بهواء الريف فتارة يزيد ضخامة على ضخامته ، وطوراً يعلو ويهبط على جسمه فيكشف للرائى سيقانا كسيقان الفيل لونا وخشونة وشكلا »(٣)

---

(١) الشيخ جمعة وقصص أخرى ' المقدمة ، ص ١٤
(٢) المصدر السابق ، ص ص ٤ — ٥
(٣) الشيخ سيد العبيط ' ص ١٧٦

وإلى جانب هذا التقديم للشخصية اهتم تيمور بوصف بيئة الشخصية وصفاً يهتم بالتفصيلات الدقيقة ويتتبع هذه التفصيلات، كما نرى في وصفه لحجرة الخادم في قصة «مهزلة الموت» من مجموعة عم متولي، يقول: دخل الطبيب حجرة الخادم المريض، وكانت حجرة قذرة ذات كوة ضيقة تدخل منها خيوط ضئيلة من أشعة الشمس المتأججة الساطعة، أثاثها قديم مهشم يمتاز بذلك السرير الحديد ذى الفراش القذر وتلك الخزانة التى يدل ظاهرها الوضيع على ماتحويه من تحف غالية»[1]

وحرص تيمور هذا على دراسة الشخصية ولو من الخارج، وعلى تقديم بيئته الشخصية فى تفاصيلها الدقيقة يشى بلا شك بتأثير الواقعية الغربية على مفهوم تيمور وجيله، والتى فهمت كما يتضح من تصحفنا لتلك الأعمال، على أنها تقديم الواقع الإجتماعي للشخصية في تفاصيله الدقيقة من أجل أن يعطى المؤلف نقلا أميناً للواقع المتناول. وإن كانت هذه التفاصيل فى أغلبها على النحو الذى قدمت عليه عـــديمة القيمة بالنسبة لتحريك الشخصية ودراسة تفاعلها مع البيئة على النحو الذى نراه فى الأعمال الواقعية الغربية .

ولذلك فكثيراً مانرى هذه التفصيلات الخارجية وقد تحولت إلى عبء على العمل القصصى، بل إنها فى أغلب الأحيان كانت أشبه بالتقديم التقريرى الذى لايخلو من حماس خطابى منفعل، على النحو الذى نراه فى قول محمود تيمور فى قصة (أبو درش) :جنى عم خليل على هذا الطير المسكين جناية لاتغتفر . لقد كان بالأمس ملك الديكة وقاهرها ... شباب غض، وعود

مجموعة الوثبة الأولى ، ص ٨٠

صلب وشهامة وأنفة ، مدلل الجانب يطعم أفخر الأطعمة وينام فى أنظف الأوكار وأحسنها فأصبح اليوم جثماناً من العظام التى يكسوها جلد مجعد منثور عليها بقايا الريش ، مهـــان فى كرامته ، مهمل فى عيشه ، يطعم أردأ الأطعمة وأقلها ، وينام فى وكر لم يبق فيه شىء من آثار النعمة إلا جدائل من الجريد المتداعى القوائم تكاد تهوى عليه فتخمد أنفاسه [١] .

وهذه كلها خصائص تشابه فيها جيل الرواد مع تفاوت ضئيل فيما بينهم ، وربما كان تفرد محمود تيمور عن غيره من جيل الرواد ، اتجاهه فى عدد من قصص هذه المرحلة إلى محاولة التعمق فى داخل الشخصية ودراسة مثيرات وردود أفعالها ، وقد رأينا هذا من قبل عند الأخوين عبيد ، ولكننا عند تيمور نراه بشكل أكثر تعمقا وإحساساً بقيمة هذه الدراسة الداخلية للشخصية فى تكوين الموقف النفسى لها ، كما نرى فى قصص أبو درش من مجموعة الشيخ سيد العبيط ، وعم متولى ، ومشروع كفافى أفندى من مجموعة الشيخ جمعة . وإن كانت هذه الدراسة النفسيه دراسة رصد يقوم بها المؤلف نفسه . يقول محمود تيمور محاولا تقديم البعد النفسى لكفافى أفندى : « وقصارى القول أنه كان يبخل على عائلته بوقته الثمين معتقداً أن كل دقيقة يصرفها على الاهتمام بأحوالها وتفقد أمورها وتنظيم شئونهـا ، ورعاية أشخاصها ، والسهر على مصالحها ، وإرشاد كل فرد من أفرادها بما هو مكلف به بصفته رب العائلة وعمادها الأقوى ، كان يرى أن كل دقيقة يصرفها على ذلك ضائعة وهو أحوج مايكون إليها لمشروعه العظيم ... إنه بلا ريب أكبر من أن ينزل من

(١) الشيخ سيد العبيط ، ص ١٤٥ .

عليائه يسلى نفسه بزوجة جاهلة وابن صفيق لايدانيه عقلا وعلماً [١] .

* * *

محمود طاهر لاشين ١٨٩٥ — ١٩٥٤

نشأ محمود طاهر لاشين نشأة شعبية فى أسرة من الطبقة الوسطى بحى السيدة زينب ، وبعد أن تخرج من مدرسة المهندسخانة العليا عين مهندساً بالحكومة فى مصلحة التنظيم بالقاهرة [٢] ولقد كان لاشين من أبرز أعضاء المدرسة الحديثة التى كان لها أبرز الفضل فى النقل عن الآداب الغربية وفى التوسع فى نشر الفكر الغربى فى المجتمع المصرى [٣] وكان أعضاء هذه المدرسة فى معظمهم من الطبقة الوسطى بتطلعاتها وتأملاتها ، ممن تؤرقهم الكثير من الهموم الاجتماعية المحيطة تحت تأثير النزعة الإصلاحية التى كانت سائدة آنذاك. فيقول أحمد زكى أبو شادى فى تقديمه للطبعة الأولى من مجموعة يحكى أن للاشين إن الكاتب « يشعر بعبء مسئوليته الأدبية الإصلاحية [٤] .

وتتمثل مرحلة الريادة فى إنتاج لاشين فى مجموعتيه : سخرية الناى ١٩٢٦ ويحكى أن ١٩٢٨، وقد نشر لاشين أغلب قصص المجموعتين فى مجلة الفجر فى الفترة مابين عامى ١٩٢٢ — ١٩٢٥ .

وقصص طاهر لاشين كقصص غيره من جيل الرواد لايسودها إتجاه محدد ، وإنما هى تحاول أن تقدم المشاكل الاجتماعية بطريقه الأنماط

(١) مشروع كفافى أفندى ، الشيخ جمعه ، ص ١٤٤ .
(٢) عباس خضر ، القصة القصيرة فى مصر ، ص ٢٠٣ وما بعدها .
(٣) يحى حقى: فجر القصة المصرية ، ص ٨٠ .
(٤) فجر القصة المصرية ، ص ٨٠ .

الكاريكتورية من خلال سيطرة المشاعر الرومانسية المتمثلة إلى حد كبير بكائيات المنفلوطى فتتناول قصة « الزائر الصامت » من مجموعة « يحكى أن » حكاية رجل ذهب ليزور قبر أبنته وابنه فهما آخر من تبقى له وقد مات الإبن وهو فى الثلاثين ، وماتت الابنة بعد زواجها بأيام ، وهكذا تتكدس الأحداث لتقدم شخصية الأب الحزين على هذا النحو النمطي . ولذلك فقد كان من الطبيعى إذن فى داخل تلك الأحداث أن تنطلق الشخصيات فى نشيج حاد على هذا النحو الذى يتحدث فيه الراوى إلى نفسه عن زكية ابنته التى ماتت « مابال العصفور لايشدو ؟ وإذا شدا فأين تلك النغمات والنبرات ... أناشيده خلاء ونبراته جوفاء ، والزهرة ... ماذا دهى الزهرة ، لم يبق لها رواء ، ولا أرج فى الهواء ، ذابلة منكمشه كأنما هبت عليها ريح لافحة » (١) .

وعندما يكتشف الإبن أن أمه قد ضحت بعرضها حتى تعلمه وتزوج أخته بعد أن مات عنها زوجها يهتف بها وهى ملقاة على الأرض من صدمة معرفة ابنها بسقطتها قائلا ...(أماه ، أماه امابالك لاشىء ... إنك امرأة ماجدة أماه ... إنك غالبت القدر القاسى فأنقذتينا وتحطمت ... أنت شريفة ... كبيرة النفس ياأمى ... قومى ، سامحينى ، واغفرى للقدر) (٢) .

ولم يقف حد المبالغة والتهويل عند الحديث الذاتي الذى يحاول الكاتب من خلاله أن يقدم صورة للمشاعر من خلال الأزمة التى أدت إليها الأحداث بل إننا نجد مثل هذه المبالغة فى الوصف الخارجى الذى يقدم من خلاله

---

(١) يحكى أن ، ص ٤٢ .

(٢) قصة القدر ، مجموعة يحكى أن ، ص ١٠٧ .

الكاتب الشخصيات والبيئة، فيصف الفلاحين والفلاحات فى قصة حديث القرية على هذا النحو: « الفلاحات القابعات فى ذلة لدى الأكواخ الممتدة من الطين والبوص ، وكنا إذا سرنا فى الطرقات الضيقة الملتوية ، فأشرفنــا عليهن تداخلن بعضهن فى بعض ، وتحجبن عنا بخرق بوال حملت من تراب الأرض بقــدر ماتحمل الأرض ... والأولاد الصغار أنصاف عرايا كآبائهم قذرون كأمهاتهم ، يرتعون مع المعز والفراخ فى تلك العراجين وفوق أكوام التراب أو حول البركة الآسنة المجاورة [١] .

وقد لاحظنا كيف أن هذه الظاهرة تأتى مضطردة فى أعمال جيل الرواد جميعاً ، وذلك راجع فى الواقع إلى تأثرهم بالنزعة الإصلاحية ، وحرصهم على أن تكون وظيفة الأدب وخاصة القصة ،الإفادة والاصلاح والتهذيب ، حتى يمكن أن تسهم فى إصلاح شأن المجتمع ، وهكذا نرى عند لاشين كما رأينا عند سابقيه قصصاً عن تعدد الزوجات وعن هدم الخمر لكيان المجتمع وأدعياء الدجل والشعوذة وبيت الطاعه ومشاكله والزواج بالأجنبيات وما يجنيــه على الأولاد ، وإن ركز طاهر لاشين على الحدث أكثر من الشخصية .

كذلك سنجد أن السمات العــــامة لفن القصة القصيرة كما رأيناها عند الآخرين من حشد لأحداث كثيرة وشخصيات مقدمة من الخارج ، وتمهيــد للأحداث الرئيسية للقصة بطريقة لاتصل بواقع الحدث ولا تطوره . سنجد أن هذه السمات هى الأساس الذى اعتمده لاشين فى كتاباته القصصية . فيصف المكتب الذى يعمل فيه فريد فى قصة « ألو » على النحــــو التالى : (الوقت

---

(١) يحكى أن . ص ٧٣ .

صباحا والمكان غرفة فسيحة فيها أربعة مكاتب لعدد نظـيره من الموظفين ، أحدها في الصدر توقن من فخامته أنه للرئيس يجلس إليه رجل توقن من فخامة ضخامته أنه الرئيس نفسه ،ولا يخيب يقينك فى الحـالين ، ثم مكتب إلى اليمين تشرف وتشرق عليه طلعة فريد أفندى النضرة المعتزة بثروة الوالد ولقب موظف ، وثالث تجاه الأول مضت عليه عشرات السنين وهو تعلق من يدعى عفيفى أفندى مندور — رجل أزرق المشيب منقوش الحواجب والشوارب ، وناشف الحديث والوجه والتكوين ، ولكن من لطف القضاء أن ليست له أهمية فى عمل المكتب أو فى صلب القصة [1] .

وعلى كل فطاهر لاشين يعتبر في الواقع أنضج جيل الرواد ، وأكثرهم تفهما لطبيعة ومفهوم القصة القصيرة كما عرفتها الآداب الغربية .

* ° *

وإلى جانب هؤلاء الرواد السـابقين كان هناك رواد آخرون كتبوا القصة القصيرة ولكنهم كانوا أقل في الكتابة وفى المستوى الفنى كذلك مثل أحمد خيرى سعيد وحسين فوزى وحسين محمود وسعيد عبده وغـيرهم . ونشر هؤلاء جميعاً قصصهم فى مجلات الفجر والسياسة والسفور ، كما أصدر بعضهم كتبا قصصية ككتاب (وحي الضمير) لسعيد عبده ١٩٢٣ وكتاب (نظرات) لمحمد عبد الوهاب صالح ١٩٢٢ ، وبعض الكتب القصصية الأخرى لحبيب جاماتى وحسن صادق ومحمود خليل راشد وحسين سعودى وطاهر الطناحى ومحمود رمزى نظيم وعبد الحميد قناوى .

(١) يحكى أن ، ص ٨٣ .

كذلك عاصر هذا الجيل البدايات الأولى لشباب الجيل التالى من أمثال يحى حقى وإبراهيم المصرى .

واتضح بشكل عام فى قصص هذا الجيل الرائد تأثير المدارس والاتجاهات الغربية الجديدة ونظرتها إلى أدب القصة القصيرة ومفهومها ، فنرى تأثير المدرسة الواقعيه الروسية عند تشيكوف وتولستوى فى تنـــاول الصور الاجتماعية والعلاقات المتناقضة فى المجتمع ، ونرى تأثير المدرسة الفرنسيه عند موبسان فى حرص هذا الجيل على اتبـاع قواعد الفن ونظمه والحرص على مقومات وعناصر بناء القصة القصيرة من حدث متطور وأشخاص تحمل الحدث وتصل به فى النهاية إلى المعنى العـام . كذلك نلمح تأثير إدجار ألن بو فى حرص كتابنا وخاصة طاهر لاشين على الإثارة والتعليق وتهيئة الجو المثير الغامض .

* * *

وهكذا يتضح لنا أن القصة المصرية القصيرة فى نشأتها الحديثة كانت فى البداية إحياء للشكل العربى فى قالب المقامات والحكايات والأمثلة بالرغم من ترجمة بعض الأشكال القصصية الغربية ، ولم تلبث المقامة أن حققت تقـدما ملحوظاً فى الشكل والمحتـــوى وخاصة عند المويلحي حيث أصبحت وحدة الفصل فى الحديث تكون وحدة بناء خاصة عبارة عن شكل قصصي قصـير تناول داخله المويلحي الكثير من المعايب والمفاسد الإجتماعية .

وحينما أرادت القصه القصيرة أن تتمثل الشكل الغربى لم تزد فى بداية هذا التمثيل عن أن تكون تلخيصات روائة فى أسلوب سيطرت عليه بعض المشاعر الرومانسية التى اقترنت بهزيمه المغامر المصرى عندما فشلت ثورة عرابى ووقعت البلاد تحت الاستعمار البريطانى .

ثم كان جيل الرواد وما أثاروه من قضايا فنية حاولوا أن يتمثلوا فيهـا الاتجاهات الواقعيه فى الأدب الغربى وذلك حينما دعوا إلى اتباع المنهج الواقعى التحليلى ، وإلى إيجاد أدب مصرى يعبر عن الشخصية المصرية وإلى الاعتماد على التحليل النفسى ودراسة أثر البيئة والظروف الشخصية ، وإلى ضرورة مسايرة لغة الحوار لواقعية الشخصية .

وقد رأينا كيف أنهم فى تناولهم الفنى فهموا الواقعية على أنها المشـاكل الاجتماعية المعروضه من خلال الشخصيات النمطية المبالغ فى تقديمها . كذلك رأينا أن القصة القصيرة فى جيل الرواد هذا قد صدرت عن وعى مختلف فيما بينهم ولهذا تفاوتت ثمار هذه التجارب الرائدة من حيث مستواها الفنى ، وإن اتفقت كلها فى العناية والاهتمام بعناصر الصنعة،من اهتمام بالشكل والحرص على التزام القواعد الفنية والالتزام بها .

ووقفت فترة الريادة فى القصة القصيرة الحديثة فى مصر عند نهاية العقد الثالث من هذا القرن تقريباً ، وبعدها بدأ الجيل المعاصر يمـارس الكتابة القصصية بفهم أكثر نضجـــاً للفن القصصى من ناحية ، وللمذاهب الأدبية والتيارات المختلفة من ناحية أخرى ، فكانت فترة ماقبل الواقعية محاولة جاهدة للبحث عن الشكل المناسب الذى استطاع فى ظل الواقعية أن يحقق فنية العمل القصصى ، والخروج به من دائرة الاهتمام بالحدث كحدث إلى ماينطوى عليه الحدث من موقف بشرى .

ومنذالسعينيات وكتابالقصة القصيرة فى مصر يجربون عدداً لابأس به من الأساليب الفنية معأثرين فى هذا بالمنجزات النفسية والعلمية واتجـاه الفن

عامة إلى الداخل سعياً وراء إعادة اكتشاف الإنسان والعالم ، وإعادة الرجفة المقدسة إلى الإنسان ، رجفة الأحاسيس والمشاعر الجديدة الطازجة التى تجعل كل منا يعاين الأشياء كأنه يكتشفها للمرة الأولى ، فيتحول المألوف العادى إلى الجديد الفياض بالعديد من المشاعر ، وبذا اقتربت القصة القصيرة من عالم التجارب الشعرية ، وأصبحت بناءاً دراميا يجسد من خلال وحدة عاطفية موقفاً إنسانياً من الوجود .

الباب الثاني

ماقبل الواقعية



ارتبطت القصة القصيرة فى نشأتها الحديثـــة بمصر – كما رأينا – بعدد لا بأس به من المشاعر الرومانسية بدأ بشكل مضطرب لدى جيل الرواد ، واتخذ شكل الطابع المميز بعد ذلك لدى جيل عريض من كتاب القصة المصرية المعاصرة .

ولقد ساهمت عدة مؤثرات ضرورية وهامة ، فى أن تتلون القصة القصيرة لدى ذلك الجيل بالمشاعر والنتائج الرومانسية التى انتجوا من خلالها تجاربهم الفنية ، وتعاملوا من خلال فلسفتها فى التذوق ،مع هذه التجارب.

تمثل أول هذه المؤثرات فى تلك الأعمال القصصية التى قدمت هذا الفن الجديد إلى القارىء والفنان العربى على السواء ، فقد بدأت الترجمات القصصية إلى الأدب العربى — كما رأينا، بترجمة نماذج رومانسية ،ربما لأنها كانت أقرب إلى تمثل الوجدان المصرى آنذاك الذى كان محتاجاً بعد هزيمة عرابى العسكرية إلى من يبكيه ، ويعرض له أمراضه الاجتماعية وأحزانه ، وهو الدور الذى اضطلع به المنفلوطى .

أما المؤثر الثانى فقد تمثل فى حركة الإصلاح الاجتماعى التى بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر . ولقد كانت هذه الحركة متعددة الجوانب ، متشعبة الاتجاهات ، تقودها تعاليم السيد جمال الدين الأفغـــانى وتلاميذه والمصلحين الاجتماعيين الذين جاءوا بعد ذلك .وقد زادمن تقدم حركة الإصلاح الاجتماعى، الثورة العرابية والاحتلال البريطانى لمصر مما أدى إلى أن تتحول الجهود إلى ثورة اجتماعية اصلاحية ، حتى أن الأحزاب التى ظهرت بعد ذلك كانت الصيغة الإصلاحية الاجتماعية هى المسيطرة عليها ؛ فكان الحزب الوطنى مثالاً فى الحرص على الثقافة العربية والثقافة الإسلامية ، وكان حزب الأمة

حريصاً على الاندفاع نحو التزود بالثقافة الغربية.

ولقد كان موقف التقدميين من مفكرى حزب الأمة موقفاً خطيراً للغاية، ذلك لأن نقطة انطلاقهم كانت فى النظر إلى الواقع لا إلى القديم. وفى نظرتهم إلى الواقع ومحاولة المزاوجة بينه وبين الواقع الأوربى كانوا فى ذلك أشبه لما انتهى إليه الفكر الرومانسى من الالتجاء إلى المثالية الحالمة فى مقابل رفض الواقع القائم، حيث أدت نظرة هؤلاء التقدميين، إلى المجتمع الغربى وثقافته كمثل أعلى إلى رفضهم لقيم واقعهم، ولعل فى هذا تبريراً مقنعا لالتجاء عدد لا بأس به من كتاب ذلك الجيل إلى الاهتمام بتقديم بيئات أحيانا لا يمكن تمثلها فى الواقع المصرى آنذاك، وأحيانا أخرى يسيطر عليها طابع البيئات الأجنبية كما سنرى عند صلاح ذهنى وتوفيق الحكيم وطاهر حقى.

أما المؤثر الثالث الذى أثر فى صدور القصة القصيرة فى مصر من خلال مفهوم تسيطر عليه المشاعر الرومانسية فقد كان الحركة الوطنية وما تمخضت عنها من نتائج.

لقد تأثرت هذه الحركة فى ظهورها بالحركة القومية فى الثقافة الغربية، وكانت ثورة ١٩١٩ تتويجاً للفكرة القومية وانتصاراً لها، وساعد على نمو هذه الحركة وتقدمها الظروف التى قابلت الحزب الوطنى، فقد خزلته القوى الخارجية التى اعتمد عليها فى كفاحه، فتخلت عنه فرنسا بعد الاتفاق الودى مع انجلترا عام ١٩٠٤، وعجز الخليفة العثمانى عن مد يد المساعدة، واستسلم الخديوى عباس لسلطات الاحتلال، كما حاول الانجليز تمزيق وحدة الأمة بإثارة النعرات الطائفية بين المسلمين والمسيحيين، فأدى هذا كله إلى انهيار

الرابطة التى كانت تربط مصر بالدعوة إلى الخلافة والوحدة الإسلامية. وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تتوحد القوى الوطنية فى إطار الفكرة القومية وأن تعبر عن وحدتها فى ثورة ١٩١٩ .

ولقد كان من تأثير هذه الحركة الوطنية ، محاولة تقديم الأدب المصرى وظهور القصص التاريخى أملاً بتحقيق الشخصية المصرية واستقلالها .فهاجم على عبد الرازق فكرة الخلافة الإسلامية ، وهاجم العقاد والمازنى محاولات تمثل الشعر العربى القديم باعتبار هذا الشعر يحيا بمعزل عن مفهوم المعاصرة التى تتطلب أول ماتتطلب وعى الفنان بعصره وتفهمه لمشكلاته ومواقفه ، وتعبيره من ثم عن هذا المفهوم .

وحينا اتجه هؤلاء المفكرون إلى مهاجمة الفكر السلفى والخلافة الإسلامية فى محاولا لإبراز الشخصية المصرية،وقعوا فريسة الحضارة الغربية التى وقفت أمامهم تبرز تفوقها . وفى رغبتهم لمنافسة هذه الثقافة الغربية انتهوا إلى اتخاذها مثلاً أعلى لهم أدى إلى وقوعهم فريسة لتقليد هذه الثقافة . وهكذا أصبحت قيمهم هم الآخرون لاتنبع من واقعهم بقدر ما تحاول فرض قيم الواقع الغربى. وأوصلهم هذا إلى موقف حيرة وعزلة امتدت عند البعض لتصبح سخطاً بهذا الواقع وتبرماً منه ، وهو قريب من الموقف الذى انتهى إليه الرومانتيكيون [١].

والنتيجة أن جيل الثلاثينيات والأربعينيات وامتدادها كانوا يحيون فى ظروف جملتهم أميل إلى تقبل النتائج الرومانسيـــة التي تعرفوا عليها في

(١) انظر د. غنيمي هلال . الرومانتيكية ، ص ٩٨ .

الأعمال المترجمة ، وفي محاولة تقديم الفكر الرومانسي والمبادىء الرومانسية ، إلى الفكر والفن العربي لتجديدهما وتطويرهما .

حتى أن رصيداً لا بأس به من القصة المصرية القصيرة يدين بالولاء لهذا الاتجاه،الذى أدى بنظرته الاجتماعية إلى مايمكن أن نسميـــة بالرومانسية الاجتماعية ، وباتجاهه إلى الماضى وبلورة الحس القومى إلى مايمكن أن نسميه بالرومانسية التاريخية ، كما أدى بما تضمنه من نزوع لتأكيد موقف الذات الفردية إلى ظهور مايمكن أن نسميه بالرومانسية التحليلية .

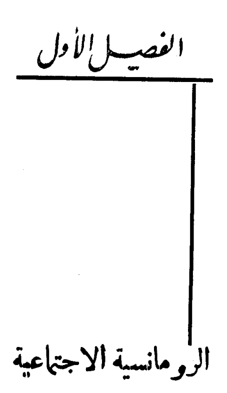
ولقد كانت هذه فى الواقع هى سمات القصة القصيرة لدى هذا الجيل، الذى قام بمحاولة تأكيد وتأصيل لهذا الفن الجديد فى الوقت الذى كان فيه هذا الفن في الآداب الغربية قد تعرف على جميع المذاهب الأدبية تقريباً،واستطاع كذلك أن ينقل فلسفتها ومفاهيمها فى الفن والحياة. ومن هنا كان على هذا الجيل، الذى يمكن اعتباره إلى حد ما امتداداً طبيعياً لجيل الرواد، كان على هذا الجيل أن يبذل جهداً كبيراً فى الاستيعاب والتوصيل ، وكان من الطبيعى أيضاً أن يتفاوت مع هذا حظهم فى التوفيق ، وكان من الطبيعى أن يخضع هذا الفن الجديد لقدرات كل فنان وإمكاناته الخاصة وجهده الفردى ، وحظه من التصرف فى أوجه القول ،أكثر من خضوعه لتيار عام أو مذهب فكرى أدبى أو فلسفة عامة فى التذوق،حتى أننا سنرى أن أغلب كتاب ذلك الجيل كانوا يتمثلون فى كتاباتهم أكثر من فلسفة وأكثر من اتجاه أدبى .

كانت هذه المرحلة إذن — مرحلة ماقبل الواقعية — مرحلة تحاول تأصيل فن أدبى جديد عرف فى الآداب الغربيـــة منذ مايزيد عن القرن ، وتأصلت له قواعده وأصوله الفنية ، ونجح في استيعاب سائر المذاهب الأدبية التى عرفتها هذه الآداب .

ومن خلال مناخ العصر الذى عاشه ذلك الجيل على النحو الذى مر بنا ، وتأثر مثقفوا ذلك الجيل بالفكر الرومانسي كما قدمه دعاة التجديد ، صدرت الأعمال القصصية مشحونة بالمشاعر والنتائج الرومانسية على النحو الذى جعلنا نصفها وفقا لما أسميناه بالرومانسية الاجتماعية ، والرومانسية التاريخية ثم الرومانسية التحليلية .

* * *

الفصل الأول



الرومانسية الاجتماعية

الشخصية الرومانسية كما نعرف شخصية متطلعة لتحقيق آمال وسعادة سلبها آياها المجتمع وماله من قوانين ، ومن الطبيعى أن يصحب هذا الشعور المشبوب آراء وأفكار تتصل بالمجتمع والثورة ومركز الفرد [١] .

وقد استطاعت هذه الآراء والأفكار أن تسيطر على عدد كبير من كتاب القصة المصريه القصيرة ، حيث استغلوها فى عرض العديد من القضايا الاجتماعية التى شغلت اهتمام المثقفين آنذاك ، كالقضايا المتعلقة بالمرأة المصرية ، والقضايا المتعلقة بالتعليم وأهميته ، والقضايا المتعلقة بموقفنا من ماديات الحضارة الغربية .

وبرز فى هـذا المنحى محمود تيمور وصلاح ذهنى ومحمود طاهر حقى وتوفيق الحكيم ومحمد عبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وعائشة عبد الرحمن وثروت أباظة وزكريا الحجاوى ونقولا يوسف وحسن فتحى خليل وأمثالهم .

على أنه ينبغى لنا أن نقرر فى البداية أن أولئك الكتـاب الذين تمثلت كتاباتهم هذه الرمانسية الاجتماعية لم يسيروا على شكل واحد فى كتاباتهم ، بل كان لكل كاتب منهم فى الواقـع مذاقه الخاص وأسلوبه فى طريقة عرض ومناقشة هذه القضايا ، كما سنرى — ، ربما لأن الأدباء فى اللغة العربية عامة لا يلتزمون مذهبا ، وإنمـا يختارون ما يروق لهم ، فهم على العموم يعالجون كتاباتهم فى حدود ما يشعرون به ، وما يصل إليه تفكيرهم [٢] .

---

(١) د . محمد غنيمى هلال . الرومانتيكية ، ص ٩٢

(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٤

وسنحاول هنا أن نقف قليلا عند أعلام هذا الاتجاه ، محاولين أن نتعرف عند بعضهم على بعض الملاحظات التي ربما تكون قد أثرت تأثيراً خاصا في نزوع الكاتب هذا المنزع .

٢

محمود تيمور :

ولد محمود تيمور بدرب سعادة بالقاهرة ١٨٩٤ ، ويقع هذا الحى بين الموسكى وباب الخلق ، وهو حى أصيل فى شعبيته ؛ حافل بالصناع والتجار وأباب الحرف من كل صنف ، (١) وحى كهذا يعدمثالا حياً للشخصيةالمصرية بخصائصها وتقاليدها وعاداتها .

عاش تيمور فى هذا الحى فترة الطفولة ، وجانبامن الصبا ، لاعبا مع أطفاله، متعاملا مع أهله من بائعين وصناع وتجار وأرباب حرف ، وأستمع إلى أحاديث الكبار ومسامراتهم وألاعيب الصغار ومنادمتهم . ولما توفت والدته وجدته لأبيه عز على والده البقاء فى منزل درب سعادة فانتقلوا إلى ضاحية عين شمس حيث قضي محمود تيمور أطيب أيام صباه ، ويبدو ذلك جليا في وصفه لمنزلهم الريفى بقوله : كان منزلنا الجديد ريفيا صميما يتوسط خمسة أفدنة مقسمة حدائق ومزارع اعتنى والدى بتخطيطها وغرسها فى ذوق حسن فكنت ألعب وأمرح مع أخواتى فى هذا المكان الفسيح ، وكانت حياتنا فى هذه الفترة أقرب إلى حياة السذاجة الريفية (٢).

---

(١) فتحى الابيارى : محمود تيمور وفن الاقصوصة العربية ، ص ٤٢

(٢) محمود تيمور : المصادر التى ألهمتنى الكتابة ، مجموعة فرعون الصغير ص ص ٦–٧

بعد ذلك عادت الأسرة من جديد إلى القاهرة، وكنت في الحلمية ، وكان حيا يضم آنذاك فئات من العلماء والموظفين وذوى الجاه [١] وفى أثناء ذلك كان محمود تيمور يذهب بصحبة أبيه وأخيه إلى الريف حيث يمضون هناك أجازة الصيف . يقول محمود تيمور فى هذا « وكنت أحب الحياة فيه -الريف- أقضى الوقت مع الفلاحين ، أحضر مجتمعاتهم ، واستمع إلى أحاديثهم وأطرب لأغانيهم ، وألعب الكرة فى بيادرهم ، وعرفت فيمن عرفت شخصية طريفة أعجبت بها هى شخصية الشيخ جمعة غفير الأوسية الذي كان موضوع أقصوصة لى فيما بعد [٢] .

هذا التنوع فى البيئة المحيطة، من شعبية إلى ريفية إلى وطنية ،كان له أعمق الأثر فى اتجاهات محمود تيمور ، فقد استمد من هذه البيئات المتنوعة شخصياته العديدة النمطية ، وكأنه كان بهذا يحاول أن يتدارس خصائص وأسرار هذه الشخصيات التى أحبها وتعامل معها . وهو يفسر أيضا السرفىأن أغلب قصص تيمور القصيرة كانت قصصا نمطية شخصية .

كذلك استمد محمود تيمور من هذه البيئة رهافة الإحساس بالذات ، فكلها شخصيات متفرده فى تكوينها ودوافعها وسلوكها ، وكلها شخصيات تحاول أن تؤكدفرديتها باستمرار بالرغم من تعايشها داخل الإطار الجماعى بشكل يشى بالتصالح ،وبالرغم من هذا إلا أن منطقها الذى يحرك أفعالها منطق فردى .

وإلى جانب هذه البيئة الخارجية المحيطة بتيموركانت هناك بيئة أخرى لها

---

(١) فتحى الأبيارى : محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية ، ص ٤٣

(٢) فرعون الصغير ، ص ٨

أهميتها الكبرى في تكوين المزاج الثقافي والفكري للكاتب ، وتشمل هذه البيئة الأخرى محصل ما أستفاده من نشأته في أسرته . فقد نشأ محمود تيمور في بيت يضم العلماء والأدباء والمثقفين يقول « كانت دارنا مهبطا لكثير من علماء العصر وفضلائه ، أذكر منهم الشيخ محمد عبده والشيخ الشنقيطي الكبير وهما ممن تلقى والدى العلم عنهم » [1] وكان أخوه محمد تيمور يكتب للمسرح كما كتب القصة والشعر الوجداني والخواطر الأدبية . أما والده أحمد تيمور فقد كان يعمل ويؤلف في ميدان اللغة والتاريخ والأدب القديم ، وكانت عمته عائشة التيمورية شاعرة .

وقد أثر هذا الجو المحيط بتيمور عليه بعد ذلك . وظهر هذا التأثير في حرصه على الأسلوب الرصين المنمق ، وفي تمكنه من اللغة وحسه بها ، وفي حسه الشعرى المرهف وغلبة النزعة الوجدانية عليه .

وحينما مرض محمود تيمور وهو في سن العشرين أتاح له ذلك المرض عطلة طويلة قضاها في القراءة والمطالعة لاستكمال النقص الذى لحقه من انقطاع دراسته العليا ، وقضاها في التأمل الوجداني مما أدى إلى زيادة حساسيته التي بدت في عدد من الوجدانيات والأشعار المشبوبة التي كان ينشرها في مجلة السفور .

وتعرض محمود تيمور بعد ذلك لمجموعة كوارث ألمت به ، وشكلت مزاجه على نحو رومانسي ، مزاج يتألم لنكبات الآخرين ، ويشارك الانسان آلامه ويذرف دموعه عليه . فقد مات أخوه محمد وأنهار معه الأمل في انشاء

---

(١) فرعون الصغير ، ص ٧

أدب مصري جديد كما يقول، "(١) ثم مات أبنه سعيد الذي يصفه بأنه كان مثالا للطاعة والأدب والعلم ودماثة الخلق ، فكانت تلك هي الحادثة الثانية التي صبغت حياته بلون قاتم ، إلى جانب الأمراض والعلل التي كانت تتردد على محمود تيمور وتصيبه من وقت لآخر (٢) .

فحمود تيمور إذن مهيء بالنشأة الظروف لتقبل المشاعر الرومانسية والإستجابة لها ، فإذا أضفنا إلى هذه المؤثرات الخاصة إطار العصر الحضاري ومؤثراته العامة ، أستطعنا أن نرى مبرراً كافياً لاتجاه محمود تيمور في قصصه إلى التعبير عن المشكلات الإجتماعية التي عاينها من خلال مزجها بمشاعر مزاجه الرومانسي الذي رأينا مكوناته .

لهذا فإن أول ما يمكن ملاحظته على أعمال تيمور القصصية القصيرة ،هو أنها قصص تطرح قضايا ومشكلات اجتماعية ، تناولت عالم القرية بهمومه وأحزانه ، كما في قصة رجل رهيب من مجموعة فرعون الصغير ، وتناولت الأحياء الوطنية القاهرية بشحاذيها كما في قصة الشحاذ والفطاثر العشر ، من مجموعة قلب غانية ، وعاطليها كقصة «لكم طول البقاء» ، من مجموعة أنا القاتل وبائعيها كقصة زامر الحي (٣) .

تناول محمود تيمور هـــذه القضايا الإجتماعية وغيرها من خلال تقديمه للشخصيات النمطية التي تكون مثالا أكثر من كونها تمثلا لواقع ، وربما كان

---

(١) فرعون الصغير ، ص ١٥

(٢) المصدر السابق ، ص ١٦ ، وأنظر فتحي الابياري ، ص ٤٧

(٣) مجلة الرواية ، أول فبراير ، ١٩٥٣

هذا استيعابا للأدب الكلاسيكى الذى يعطى أهمية لا بأس بهـا للشخصيات النمطية . وسنرى بعد ذلك أن هذه السمة لا ينفرد بها تيمور وحده، بل سنجدها عند عدد آخر من كتاب القصة القصيرة فى جيل تيمور .

فالشيخ « حميدة الباز » فى قصه « رجل رهيب » عندما يقتل ربيبته لخيانتها أولياء نعمتهم لا يدل بحال من الأحوال على صفة الأمانة عنده كحميدة الباز شيخ الخفراء فى إحدى القرى المصرية ، وإنما يدل على صفة الأمانة كما ينبغى أن تكون كصفة مثالية ، فقد قتل ربيبته رغم حبه الشديد لها ورغم أنه لص محترف وقاتل ، ورغم أنه كان فى عمل من أعماله غير المشروعة يومها . وقريب من هـــذا ما فعله شحاذ « الشحاذ والفطائر العشر » الذى أعاد ورقة الخمسة جنيهات التى سقطت من جيب الراوى لصاحبها رغم حاجته الشديدة إليها لشراء كساء وطعام له ولزوجته ولأولاده . فهى شخصيات مدفوعة فى نبل تفكيرها كما هو واضح بتأثير من هضم واستيعاب للأدب الكلاسيكى الغربى .

ولكن هذه الأفكار النبيلة والمثالية الخالصة تأتى دائما من خلال مشاعر رومانسية فياضة. فحينما يموت الـكابتن هاردى فى قصة المستعين بالله الكابتن هاردى محباً هائما ، يموت من أجل الحب وهو يقول للراوى إنى أذوب حقا واحترق... ولكن الإنسان فى بوتقة الأنصهار تبرأ نفسه من النفايات ولا يبقى منها إلا الجوهر الخالص [١]. ويخاطب نجاتى فى قصـــة « تكفير » صورة عطيات بعد موتهـا بقوله : ربك لا تبكى فبكاؤك يحز فى قلبى ... ابتسمى وأشعرينى بأنك راضية ... شد ما أحبك ياعطيات ... اتسمحى لى أن أمد إليك

---

(١) مجموعة دنيا جديدة ، ص ٣٧

يدى فأكفكف من عبراتك ... إنى لأطمع أن ألمس شعرك وأمرغ وجهى فى خصائله الحريرية ، وأعب من عطره البنفسجي ما يسعنى أن أعب[1]. وهذا المزج بين المشاعر الرومانسية والفلسفة الكلاسيكية يتم عند تيمور وكتاب جيله كما سنرى من خلال إطار اجتماعى يعطى له الكاتب أهميته البيئية على النحو التالى فى قصة زامر الحى (ذلك الحى العتيق الذى تتزاحم دوره ، ويتضايق طريقه حتى لكأن الدور على جانبيه توشك أن تتعانق) أما أهل الحى ، فهم (طوائف من الناس تختلف اليه طرفى النهار وبعض الليل لايكادون ينقطعون عنه فى يوم . ولايخفى عليهم من سكانه أحد ، أولئك هم الباعة الجوالون والعفاة من طلاب الصدقات وغيرهم من المرتزقة يغنون الملاهى وألوان التسلية وضرب الاضحاك والتفكيه)[2] ثم بعد ذلك تبدأ الأحداث فى التحرك من خلال الشخصية المقنعة والشخصيات الثانوية معها ، أى تبدأ الشخصيات تتعامل مع الزمان .

ومفهوم الزمان عند تيمور وجيله مفهوم ينبع أساساً مما أقرته الديانات السماوية ويتلاقى إلى حد كبير مع النتائج التى انتهى اليها الرومانسيون . فالزمان هنا زمان قدرى يمثل قوى الجبر الخارجية ، فتكون الشخصيات من ثم مجبرة على اتيان أفعالها مما يتيح المجال للتعاطف مع هذه الشخصيات مهما اقترفت من أفعال ، لأنها لم تكن حرة فى الفعل بالقدر الذى تتحمل معه المسئولية ، وإنما

---

(١) مجموعة الشيخ عطاالله ، ونشرت بعد ذلك بعنوان « نداء الروح » بمجلة العربى ابريل ١٩٥٩
(٢) مجلة الرواية ـ العدد الخامس أول فبراير ١٩٥٣

كما يقول عاشور في قصة (أبو الشوارب) : إن ذلك قضاء مكتوب على جبينه وليس ثمة من قوة تستطيع أن تمحو ما هو مكتوب على الجبين)[١]. ويصف الراوى في قصه (مجنون) هذا الزمان القدرى بقوله : (إن كان ثمة من حاكم يأمر فيطاع ، وينهى فيردع فما ذلك إلا القدر ... ذلك هو المسيطر الغلاب تحنو له الجباة ، وتخر له الجبابرة . لماذا أحسب جانياً فيما كان منى ؟ ألست مسيرا مجبرا ، تزجنى يد القدر المتاح) [٢] . وواضح هنا مدى المماثلة بين هذا الحوار الذاتى وبين ما نراه عند شخصيات أعلام الرومانسين وخاصة الفريد دى فينى وفيكتور هوجو وشاتو بريان .

غير أن تيمور لم يأخذ القدر كما فعل الرومانسيون باعتباره مظهراً لعدم توازن القوى النفسية عند الشخصيات التى طغت عليها المشاعر الذاتية ودفعتها إلى النقمة على كل ما في الوجود ، وبالتالي الاحساس بالغربة وإنتفاء إمكانية التصالح مع الواقع [٣] . لم يأخذ تيمور وجيله هذا المفهوم الرومانسى للزمن بكل نتائجه ، وإنما أكتفوا بفكرة القدرية واتخاذها وسيلة لتجميع الأحداث والوصول بها إلى نهايتها ، أى اتخاذ القدر وسيلة التبرير الأساسية للفعل . هذا من ناحية الفعل ، أما من ناحية الشخصية فقد اتخذوا القدر لما يمكن أن يؤديه من تعاطف بين الكاتب وشخصيته من ناحية ، وبينها وبين القارىء من ناحية أخرى .

---

(١) أبو الشوارب ، ص ٥

(٢) كل عام وأنتم بخير ، ص ٣٥

(٣) انظر Abram, M.H. : The Mirror and The lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition

وبالرغم من مرور أكثر من جيلين ما بين تيمور ومحـــاولات تخليص أسلوب السرد القصصي من أن تكون قيمته في ذاته إلى أن تكون قيمته في قدرته التوصيلية ، بالرغم من هذا نرى الاهتمام بالتجويد والتحسين في الأسلوب هو الغالب على طريقة العرض القصصي عند تيمور ، وذلك من خلال بعض المفاهيم القاصرة عن المذهب الواقعي الذي يهتم بتقديم التفضيلات الدقيقة لبيئة الحدث ، إذ أن هـذه التفضيلات لدى الواقعيين جزء أساسي من البناء الفنى للعمل، بخلافها هنا حيث تشكل زيادة لا مبرر لها بالنسبة للحدث أو الشخصية ، كما نرى في الجزء التالي من قصة « الجزاء » التي يصف فيها الكاتب فتاة بأنها كانت مائلة تجاهه في حلتها الوردية كالزهرة الناضرة ... أشاعت فيها غبطة النجاح يقظة ومراحاً ، فأسبغت على طفولتها رونقا جذابا، توهجت وجنتاها وتألقت عيناها ، وتجلت فيها سمات باكرة من أنثى المستقبل وخصائص لماحة من حسناء الغد ، وفي وقفتها وشارتها ورنة صوتها يتراءى طيف المرأة في أبهى جلالها ، ومن حولها تنبعث نغمات لطاف من أريج الفتنة والسحر »[1] .

(٣)

صلاح ذهني :

لا نعرف عن حياة ذهني الا القليل الذى يروى كيف أنه ترك كلية الحقوق لعـدم توافق الدراسة القانونية مع ميوله ، وآثر أن يلتحق بخدمة الحكومة حيث عمل كاتبا بالسجون ثم نقل بعد ذلك إلى القاهرة ليعمل سكرتيراً لدار الأوبرا ، وهناك تمكن من الحصول على الليسانس في كلية الآداب ،

(١) دنيا جديدة ، ص ١٩٣

قسم التاريخ . ويبدو أنه كان بطبعه ميالا إلى التنقل والترحال فقد طاف بالشرق الأوسط ، ثم انتقل إلى أوربا فزار أغلب بلدانها [١] وهى كما نرى معلومات قليلة لا تمدنا بالكثير فى دراستنا لشخصية صلاح ذهنى ومكوناته المزاجية ، ولكننا سنحاول أن نستخلص من هذه المعلومات بعض ما يمكن أن يكون قد أثر فى اتجاهاته .

يقول محمود تيمور فى كلمة عن صلاح ذهنى أنه كان « من تلك الطليعة التى تزودت من ثقافة القصص وتابعت فى فهمها روح العكر المعاصر فلم يعوزها المعالجة الفنية والاستجابة الوجدانية فيما تزاول من الكتابة والتعبير [٢] ومحمود تيمور فى هذه الفقرة يشير إلى شيئين هامين هما الثقافة القصصية والاستجابة الوجدانية .

وربما أثر فى هذه الاستجابة الوجدانية عمله كسكرتير للأوبرا وصداقته لبعض الممثلين الذين كانت تغلب عليهم النزعة الميلودرامية كسليمان نجيب [٣] وقد زكى هذه الوجدانيه طوفانه ببلدان الشرق الأوسط وأوربا إلى جانب ما تركته فيه فترة عمله كاتبا للسجن فى الأرياف من فرط احساس ، حيث أتيح له أن يدرس عن قرب طائفة من البائسين الذين قست عليهم الحياة ودفعتهم إلى الجريمة ، وقد بدا ذلك بوضوح فى تعاطفه مع شخصياته وخاصه أولئك الضعفاء المهزومين .

---

(١) مقدمة مجموعة جاء الخريف ، وكذلك مقدمة ضحكات أبليس

(٢) ضحكات أبليس ، ص ١٠

(٣) بدا ذلك فى تقديم سليمان نجيب لمجموعة ذهنى « ضحكات أبليس »

ومن تلك الشخصيات الضعيفة المهزومة استمد صلاح ذهنى أغلب قصصه التى كانت تخضع لبعض التحليلات والدراسات وإن وقفت عند مجرد تسجيل الإنفعالات الخارجية للموقف ، وربما كان هـذا بتأثير من بعض أساليب الاتجاه الواقعى .

وحينما نتدارس تجربة صلاح ذهنى القصصية ، فإن أول ما يواجهنا هو أن المزج بين الرؤيا الاجتماعية والمشاعر الرومانسية يتم بصورة أعمق وأكثر تفاعلا مما رأينـاه عن تيمور ، ففى قصه (الأكشاك الخشبية) بمجموعة (جاء الخريف) يعالج صلاح ذهنى مشكلة اجتماعية هى مشكلة سامية التى كونت بيئيا بطريقة لاتسمح لها بأن تمارس حياة الاستقرار الشريفة فى ظل زوج وأطفال وبيت ، ولذلك فعندما يحاول بطل القصة أن ينقذها بالزواج ، تهرب بعد أن تضيق بحياة الشرف والاستقرار .

فسامية هنا شخصية ذات بعدين فى الحقيقة . البعد الأول بعد اجتماعى متأثر إلى حـد كبير بمنجزات الواقعية الطبيعية ، فهى مكونة تكويناً بيئيـا وبيولوجيا معينا ، وهى تتصرف فى سلوكها وأفعالها وفق تلك القوانين التى تحكم تكوينها . ولكنها مـع هذا وهو البعد الثانى ، شخصية رومانسية شهيدة الظروف المحيطة وقوانين النشأة والعلاقات الاجتماعيه . ولذلك كانت عنـــد صلاح ذهنى ضحية، أكثر من أن تكون مسئولة.

أما شخصية البطل الذى تزوج سامية ، فهو صورة لذلك الرومانسى الرحيم المتراحم ، صاحب القلب الكبير الذى يتعاطف مع آلام البشرية ، ويعتبر نفسه مسئولا عن أخطائهم ، وعليه من ثم واجب التكفير عن هذا الأخطاء . وكان

هذا هو المبرر الوحيد لزواجه من سامية البغى . يقول لها عندما تقص عليه قصتها: لا يا سامية ، لا تسخطى هكذا على الحياة وعلى البشرية، ليس كل الناس وحوشا كصديقك ، لقد كنتى صغيرة وغرر بك . . . أنا معك ؛ أنك لا تستطيعى العودة إلى أهلك ، ، لكنك أيضا لا يجب أن تستمرى فى هذه الحياة. (١) ويعبر عن حياتها الجديدة بعد أن تزوجا شارحا فكرة التطهير بتحمل جزء من الخطأ البشرى بقوله « أنا وسامية زوجان ، دخلت هى بيت الزوجية لتمحو آثامها وتتطهر من ماضيها ، ودخلت أنا بيت الزوجية لأضيف إلى كتاب حياتى صفحة بيضاء أتقرب بها إلى الله ، وما أجمل أن يكون الزواج حسنة من الحسنات ومنة على الزوجة ، (٢) .

وهكذا يتم المزج بين المشاكل الاجتماعية المتناوله والتى يعنى بها الكاتب عناية خاصه ، وبين المشاعر الرمانسية التى يقدم من خلالها الكاتب مشكلاته الاجتماعية ، فيعود الراوى فى قصة « القرية النموذجية » من مجموعة « ضحكات أبليس » إلى قريته فى اجازة الصيف محملا بالرغبة الثائرة فى اصلاح شأن هذه القرية ، فلديه مشروع جليل يحيل المجتمع المفكك الذى تمزقه الأحقاد والمناوشات على الرى وتسميم المواشى وقلع القطن إلى مجتمع راق يسوده الصفاء والهناء ، بانشاء منتدى ريفى يختلف اليه الفلاحون فى أوقات فراغهم، فيستمعون إلى أحاديث المثقفين من أبناء القرية (٣) .

---

(١) جاء الخريف ، ص ص ١٠ — ١١
(٢) جاء الخريف ، ص ١١
(٣) ضحكات أبليس ، ص ٨١

وقد امتدت هـذه النظرة الاجتماعية لتغطى قطاعات مختلفة من المجتمع ، فأزمة الفلاح ومشاكله فى قصة « قفص الدجاج » بمجوعة جاء الخريف ، ينبعان من فقره وجهله كما يقول الزاوى فى هذه الرومانسية الثائرة « ما من كوز من أكواز الذرة ، أو رأس من الرؤس المشجوجة أو صدر من الصدور التى تنزف دمها إلا وخلفه عدو . ليس صاحب كزان الذرة ، ولا الرأس المشجوجة ولا الصدر النازف ، عدو آخر هو الفقر ، يختفى مرة فى صدر منجل تحصد به زراعة لم تثمر أو سرقة تافهة ، أو جرح غائر أو نصل حاد ، فإذا اختفى هذا العدو فهناك عدو آخر لا يقل مهارة فى التنكر عن العدو الأول هو الجهل وضيق العقل … أيمكن لغير الجهل أن يصور فى عقل إنسان أن تسميم جاموسة تحمـل فى احشائها جنينا هو انتقام عادل من غريم »[1] .

وتلعب الشخصية النمطية عند صلاح ذهنى دوراً هاماً وإن كان أقل مما رأيناه عند محمود تيمور ، لاهتمام تيمور بقصة الشخصية ، واهتمام ذهنى بقصة الحدث ، ولكنه رغم هذا اهتم بدراسة وتقديم الأنماط البشرية ، فالشاويش عبد ربه فى قصة « قفص الدجاج » بكل ما فيه من فساد وطمع وجشع وسوء طوية لا يمكن بحال أن يكون شخصية تمثل ذاتها ، إنه هنا ممثـل هيئة الحكم ونائب عنها ، ورذائله تمثل رذائلهم مجتمعين . وسيد عامل الأحذية الفقير فى قصة « كعكة فى يـد اليتيم » هو كل عامل يعانى من أزمة الاحساس بالحاجة أمام قلة الدخل وغلاء الأسعار ، ولهذا لا يملك ألا أن يفعل كما فعل سيد حينما سرق من مخدومه ، ويعقب عبد الحميد وكيل النيابة على هذا الحادث بخطبة

---

(١) جاء الخريف ، ص ٦٣

رومانسية فى الدفاع عن ضحايا المجتمع هؤلاء بقوله : « وهل كنت أستطيع أن أرى وجه سيد وقد ارتسمت عليه مظاهر يأس هائل قاتل . لقد أحسست بحقارتى وأنا أصدر أمراً بالقبض عليه ... كم كان حكيما ذلك الذى صور العدالة فى صورة امرأة عمياء تحمل ميزانها ... إنها لاتدرى أحيانا أى معدن نفيس تشيل به إحدى كفتيها وقد أثقلت الأخرى بأوزار [1] وحكم على سيد بالسجن كما حكم من قبل على جان فالجان لسرقته أرغفة لأبناء أخته الذين يتضورون جوعا فى بؤساء هوجو .

وللحب كعاطفه رومانسية دوره الهام فى قصص صلاح ذهنى . ويتخذه الكاتب وسيلة للتطهير والتمجيد والاعلاء ، فقصة ، الايام الجميلة ، من مجموعة بنفس الأسم، أشبه ببكائيات الشاعر على الأطلال، فقد عاد الراوى ليمر على منزل ناصعة الجبين التى تواعد معها على الزواج قبل سفره إلى الخارج وعند مروره يجد أن كل شىء قد انتهى . فقد تزوجت ناصعة الجبين ولم يبق من منزلهم سوى انقاض الذكريات . أما حب الراوى لسامية فى قصة تباشير الفجر من من مجموعة الأيام الجميلة،فهو نتاج عاطفة سامية تدل على صفاء النفس البشرية ، لذلك فهو يعلو كثيراً حتى يسمو على كل الأشياء من مرض أو تشويه . فقد استطاعت هذه العاطفة السامية أن تجعل الراوى يصر على الإقتران بسامية رغم بتر ساقها والتشويه الذى صاحبها من جراء هذا ، والتهديد الملح بقطع الساق الأخرى ، وينتهز المؤلف هذه الفرصه التى جمعت أطراف الموقف المأساوى لينطلق بثورية حادة حزينة على لسان البطل تشى بميل إلى الرغبه فى التمرد

---

(١) جاء الخريف، ص ٨٢

والاحساس بقسوة المنطق القدرى « ما سوف يكون يارب .. ساقها .. ساقها الثانية يارب ، ما سوف تصبح بعد ذلك . . . أى أكذوبة استطيع أن أرد بها اليها الأمل ، وحب الحياة . لكن سامية يارب ... ما أرادت الموت ، ولا كفرت بالحياة . . . رضيت من الدنيا بساق واحدة ما دام لها الحب ... لقد ضحكت وملأ قلبها الفرح إن ظل لها الحب وساق واحدة . . أليس فى ضحكة قلب وفرحة روح صلاة شكر لذاتك يارب ... أجل يارب .. لقد شكرتك سامية وما التأم جرحها بعد » [1] .

وفى ظل الحب ينمو التسامح وتترعرع المغفرة ، وإن كان هذا لايمنع من سقوط بعض الابرياء شهداء للحب ، حينما تقف الظروف فى سبيل تتويج هذا الحب ، فهـذا ما حدث لمحسن فى قصة « سحابة صيف » فقد عاد إلى الوطن مريضاً بمرض خطير بسبب انقطاع أخبار خطيبته التى جوزها أهلها لآخر. ويرسل أخو محسن رسالة لهذه المحبوبة بعد أن أصبحت زوجة رجل آخر يخبرها بهذه الأنباء ويرجوها أن تأتى لزيارته فقد قرر الأطباء أن مرضه لاشفاء منه الا بأمل ، وأنها هى الأمل . وتتردد المرأة بين الوفاء لحبيبها والاخلاص لزوجها وإذ ذاك يدخل زوجها ويهيب بها أن تذهب إلى محسن ،فقد وقع الخطاب فى يده مصادفة ، وهو لايرى غضاضة فى هذا العمل النبيل ، يقول الزوج « إنها مسألة لاتحتاج إلى تفكير وتردد ياسامية ، لقـد قرأت الرسالة عفواً ، وأنا أبحث عن ساعتى هذا الصباح ولا أرى أننى أغار من مريض . أسرعى بربك فقد يضيـع الوقت ، وما دمت قـد عرفت فأنا مسئول عن حياة هذا الشاب

---

(١) الأيام الجميلة ، ص ٢١

مثلك تماما . (١)

وهكذا يتفق صلاح ذهنى مع محمود تيمور فى مفهوم القصة القصيرة وفى الأسس الفكرية والتذوقية التى تحرك طريقة التعامل مع هذا الفن . فإلى جانب ما رأيناه من الحرص على المشاكل الاجتماعية لعصرهم من خلال مشاعر الرومانسي الحزين أحيانا ، والثائر أحيانا أخرى، نجد أن بناء العمل القصصي -مع حرصه على احكام الصنعة والتقيد بها من وجود حدث متطور له معنى وشخصيات تحمل هذا الحدث والوصول إلى لحظة التعقيد والتشبيك ثم لحظة التفريج أو النهاية- ، بالرغم من هذا فالقصة القصيرة هنا وكما سنراها عند سائر كتاب ما قبل الواقعية تحتشد بالاحداث والشخصيات إلى حد قد تصبح فيه مجرد تلخيص لروايه كبيرة . كذلك حرص أولئك الكتاب على وضع عدد من المشاهد التي ترضى المفهوم السلفي للغة في الأدب على أنها غاية امتاع في ذاتها، ذلك لأن اللغة لن تستطيع التخلص من هذا المفهوم التذوقي لتخلص إلى أن تكون وسيلة توصيل الا فى ظل الواقعيه .

ومن تلك المشاهد التى تبين مهارة الكاتب فى استخدام لغته طبقا لذاك المفهوم التذوقي ، المشهد التالى الذى يصف فيه صلاح ذهنى الراقصات فى قصة « ضحكات أبليس »، يقول « وأقبلت الراقصات يتهادين في ملابسهن الشفافة ذات الألوان الزاهية تموج فيها أجسادهن وتتلوى كأنها ثعابين سمينة برءوس آدمية » (٢) . وقوله فى قصة « يقظة الروح » إن عصا الزمن السحرية كانت

(١) ضحكات أبليس ، ص ١٤٧
(٢) ضحكات أبليس ، ص ١٨

من عين سوداء اتسعت فى حذر وأرسلت دمعة مسحت كل آلامه ، وطوت مع هذه الآلام عمراً من اليأس والفشل ثم بعثت فى أذنيه نشيداً جديداً لا يعرفه ولكنه يحسه ، وهو سعيد بهذا الاحساس [١] .

(٤)

محمود طاهر حقى :

يقول عنه الأستاذ أحمد ضيف فى تقديمه لمجموعته « غاديات رائحات » إنه كاتب وجدانى عميق الفكر والخيال ، تحركه العاطفة فيسير وراءها ، ويملأ قلبه الحب فيغوص فى لجته ... وقد تفوق على غيره فى هذه القصص بدقة الملاحظة وتصوير النفوس وتحليلها ، ومزج أسلوبه البيانى بالحقيقة والخيال معاً فهو كاتب وجدانى وحقيقى » [٢] .

ويبدو أن الأستاذ أحمد ضيف عنى بالحقيقة هنا اهتمام الكاتب بتناول القضايا الاجتماعية لعصره محاولا الكشف عما فيها من نقائص ، وتقديم ما يراه من حلول أو علاج لهذه النقائص الاجتماعية . وهذا فعلا مدار أقاصيص طاهر حقى التى تدور حول علاقة الرجل بالمرأة . والكاتب نفسه واع لرسالته ورسالة الأدب على هذا النحو ، فتراه يقول فى اهدائه لمجموعته « بسمات ساخرة » : أربعون عاماً قضيتها وأنا أعالج بمثل هذا النوع من الأدب مئات من مشاكلنا الاجتماعية » .

ومشاكل طاهر حقى الاجتماعية لكونها فى الغالب مشاكل ناتجة عن علاقة

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٣٤
(٢) مقدمة مجموعة غاديات رائحات

الرجل بالمرأة نراها لديه مع كونها أساساً مشكلة اجتماعية وظاهرة اجتماعية الا أنها فى تكوينها تميل أكثر إلى الطابـــع الفردى مع الاحتفاظ بالدلالة الاجتماعية .

فى قصة اليقظة الأليمة من مجموعة « غاديات رائحات » نجد مشكلة اجتماعية هامة هى مشكلة الزواج غير المتكافىء سناً، حيث يريد أحمد أن يتزوج بعايدة التى فى سن أولاده . وتوافق عايدة على هـــذا الزواج من خلال مشاعر رومانسية مشبوبة ، وعندما يحاول صديق أحمد أن يرجعه عن هذا الزواج ، وأن يبصره بالحقيقة الحقة يبكى أحمد فى تشنج حاد . يقول الراوى : ودخلنا البيت ، وآوى أحمد إلى مضجعه ، فسمعنا نحيباً صادراً من غرفة نومه فتأثرت ، وهممت بأن أدخـل عليه ، فأمسك محمد بذراعى وقال فى همس : حذار أن تفاجئه ، لقد استيقظ ، يالها من يقظة أليمة . دع المسكين يبكى لعل هذه الدموع تطفىء جذوة هذه النزوة ، لعلها تأسوا جراح هذا الغرام » [1]

ومن أجل هذا الإهتمام بالفردية الذاتية كانت شخصيات طاهر حقى أكثر شخصيات هـــذا الاتجاه تمثلا للمشاعر الرومانسية ، فتقول جوليا فى قصة « صديقتى » للراوى : سأحول هذا الحب الدنس إلى حب برىء يتقلب إلى صداقة أباهى بها وأفخر ولا أخشى منها لومة لائم » [2] . ويتحدث الكاتب عن بطلة قصة « المبضع » فيقول إنها بعد أن فرت من قبضة زوجها الأول المقامر انكمشت المسكينة على نفسها تداوى قرحها ، وجروحها ، ووقعت فى يد

---

(١) غاديات رائحات ، ص ٤٨

(٢) غاديات رئحات ، ص ٢٨

طبيب كهل رب أسرة تخصص فيا لا أدرى . كان ميكروبا دب فى حياتها كما تدب الحشرة فى الجسم فأخذ ينفث فيها معسول سمه كما تنفث الحشرة مكروبها حتى رضخت المسكينة للزواج منه كما يرضخ الجسم للمرض ... هربت المسكينة من يد مقامر إلى يد مقامر وسكير »[١]. وشخصيات على هذا النحو شخصيات مقهورة ضعيفة لا حول لها ولا قوة ، وهى من أجل هذا تستحق التعاطف من الكاتب ومن القارىء كذلك . حتى حينما يكره « محمد بك القسطمونى » البشرية ويعتزل العالم حاقداً عليه فى قصة « سر الرجل »[٢] فهو مع هذا جدير بالشفقة ، فقد خانته زوجته بعد أن انتشلها من الحضيض ، وسافرت امرأته الأولى مع ابنه منها رافضين الحضور لمصر الا بعد موته . فحينما نعلم كل هذا عن محمد بك القسطمونى ، لا نملك الا أن نقول ماقاله أحد أبطال الفريد دى فينى عن واحد من هؤلاء التعساء : إنى لا أشعر نحوه — حتى لو صوب ضرباته نحوى أنا نفسي بحنو الأم نحو طفلها المصاب فى مهده ظلماً بداء أليم عضال ، فتقول له الأم : اضربنى ، أى ولدى ! وعض باسنانك فى أيها المسكين البرىء ، لم تفعل سوءاً تستحق به كل هذا العذاب . عض صدرى ، فهذا يخفف بعض مابك . عض أيها الطفل لتطيب نفساً[٣]

وشخصيات كهذه وأحداث كهذه يكمن المحرك لها والدافع وراءها فى المصادفة القدرية ، حيث يعتمده الكاتب أساساً ضروريا فى بناء عمله القصصى ، فهو الذى يجمع الأحداث ، ويحقق للفعل نموه وتطوره ولحظة تفريجه ، وهذا

---

(١) المصدر السابق ، ص ص ١٢٩ — ١٣٠

(٢) مجموعة بسمات ساخرة ، ص ١١٧

(٣) نقلا عن غنيمى هلال : الرومانتيكية ، ص ٩٥

يؤدى بدوره إلى مزيد من تعاطف الكاتب مع أشخاصه ،حيث يظهرون دائماً في موضع المجبر على ممارسة الفعل خضوعا لسلطان القدر .

وبسبب هذا التعاطف الشديد بين كتاب ذلك الجيل وبين أبطال قصصهم اندفع الكتاب في أحيان كثيرة نحو الأسلوب التقريرى الذى وصل أحيانا إلى شكل المقال . كتلك المقالة التى قالتها جانيت عن مفهوم الحب وأنواعه فى قصة « النظرة المختلسة » مجموعة غاديات رائحات . تقول جانيت « إن هناك حباً يتولد من المعاشرة وحبا يتولد من الأعجاب ، وحباً يتولد من الطمع ، وحباً يتولد من الضعف وحباً يتولد من الكبرياء وحباً يتولد من الحاجة . وهذه الأصناف من الحب تبقى ما بقى السبب وتزول بزواله . وهذا هو أبسط أنواع الحب . وهناك حب يلتهب كومضة البرق ويخبو كلهب الهشيم وهو الشهوة وهذا الحب هو أخطر أنواعه ؛ يحطم التقاليد ، ويقود إلى الجريمة . أما الحب الذى تعنيه فهو الحب الحقيقى الذى يتهالك فيه الانسان روحا وجسداً فيحترق بناره وهو فى غبطة كما تحترق الفراشه وهى ترقص حول الموقد [1] .

(ج)

توفيق الحكيم :

ضمن توفيق الحكيم رسائله إلى صديقه الفرنسي اندريه – وهى التى نشرها بعد ذلك فى كتابه زهرة العمر – مكوناته وأحاسيسه وانعكاسات الأشياء الخارجية عليه .

ومن خلال هذه الرسائل نستطيع أن نرى فى حياة توفيق الحكيم ثلاث

---

(١) غاديات رائحات ، ص ٩٦

مراحل ؛ الأول قبل سفرة إلى فرنسا والثانية أثناء وجودة بفرنسا ، والثالثة بعد عودته منها،وسنرى أن هذه المراحل لم تحدث تغيراً فى المزاج الفكرى لتوفيق الحكيم وإنما أحدثت نمواً فى مسار هذا المزاج .

كان توفيق الحكيم فى شبابه ثائراً اشترك فى ثورة ١٩١٩ وقبض عليه[١] كما كان ينظم الشعر والزجل خلال فترة ماقبل سفره لفرنسا ، فكان يعيش بأشعاره على الخيال بمشاعر الرومانسى الحالم . يقول:«الخيال قد أضاعنى ، أنا شخص شقى ، وليس الشقاء هو البكاء ، وليست السعادة هى الضحك ، فأنا أضحك طول النهار لأنى أريد أن أموت غارقاً فى دموعى ، أنا شخص ضائع مهزوم فى كل شىء»[٢] .ويقول «نحن ، إنما نعيش داخل آمالنا فإذا اندكت فنحن كالنمل الشارد فى الشتاء العاصف . لم يعد لأيامى مذاق فهى كالماء القراح أجرعه على غير ظمأ والمستقبل أمامى محوط بالضباب ، يخيل إلى أننى هويت قبل الأوان كالثمرة التى تسقط من الفرع قبل النضوج»[٣] .

بهذا الاحساس بالضياع وانعدام الأمل فى المستقبل،سافر توفيق الحكيم إلى فرنسا بعد الحرب العالمية الأولى . وهى كلها أحاسيس رومانسية. وكانت حركة المودرنزم أو الدعوة إلى الفطرة والبساطة هى الغالبة على الفن والفكر الغربى آنذاك ، الأمر الذى أوقع توفيق الحكيم فى حيرة شديدة،حيث يقول «هذه البيئة الحديثة ومايسود فنها من جو المودرنزم يفسد حسن فهمى للأشياء

---

(١) شجرة الحكم ، المقدمة

(٢) توفيق الحكيم : زهرة العمر ، ص١٧

(٣) زهرة العمر ، ص ٢١

ويحول دون تعرفى حقيقة شخصيتى فى الفن والأدب»[١].

هذا وقد أدت معايشته لفترة مابين الحربين فى فرنسا،وتردده بين الفكر القديم والجديد هناك إلى تغليب الطابع الإنسانى على تفكيره ، وإلى البحث عن المثاليات فى الإنسان وفى الأفعال،مما جعله يؤثر الحدث المتخيل ليحمله مضامينه المثالية هذه .

وفى أثناء وجوده بفرنسا ، أخذ الحكيم يجد ويجتهد فى محاولته لتحصيل مايصل إليه من علم وثقافة فى سائر الفنون المختلفة وشتى فروع المعرفة ، وقد ساهمت هذه الثقافة فى تغليب الطابع الذهنى على فكر وفن الحكيم بعد ذلك. يقول: «فقد غرقت فى آداب الأمم كلها وفلسفتها وفنونها ، ولم أكن أسمح لنفسى بأن أجهل فرعاً من فروع المعرفة لأنى كنت أعتقد أن الأديب فى عصرنا الحاضر يجب أن يكون موسوعيا ، لذلك بذلت جهدى فى أن أحيط بأبرز ما أنتجته العبقرية الإنسانية ، حتى العلوم أردت أن ألم إلماما بأهم نتائجها ... قرأت العلوم والرياضة وعلم الحياة والطبيعة والفلك وعلم النفس والكهرباء والعلوم الروحية.»[٢]:ويعود توفيق الحكيم بعد ذلك إلى مصر محملاً بكل لحظات الانبهار التى عاشها فى فرنسا ، وبزاد من الفكر والثقافة الغربية ، وبأحاسيس الإنســـان الغربى الذى عانى قسوة الحرب الأولى وويلاتها ... يعود توفيق الحكيم ليواجه بالتخلف الفكرى فى مصر،ولتتبدد نظراته الفلسفية فى رسم المثل الأعلى حيث يقول: «تعبت من كل شىء ،ومن

---

(١) المصدر السابق ،ص ٣١

(٢) نفس المصدر ، ص١٥٨

كل إنسان ، ويئست من أن بلداً كمصر يصبح فى يوم قريب ذا حياة فكرية ... لاحياة فى مصر لمن يعيش بالفكر،[١]

ويصاب توفيق الحكيم بهزيمة مريعة ومرارة كاسفة،ويرى خلال شعوره بالأسى أن الفنانين فى مصر «ليسوا بعد من الطوائف المحترمة ، لقد كان ملحن رواياتى كامل الخلعى يجلس معى على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عارى القدمين إلا من قبقاب خشبى،[٢] ويكتب إلى صديقه أندريا مستغيثا «أكتب إليها كتاباً مطولاً إذا كنت تعتقد أن أسمى واجباتك نحوى هو التفضل على ساكن الصحراء ببعض نفحات أوربا العاطرة».[٣]

فنحن هنا أمام مزاج رومانسى ، تجمعت له كل الظروف التى يمكن أن تكون أساساً لأغلب المشاعر التى عاش بها الرومانسيون. هذا وقد اختلطت هذه المشاعر الرومانسية الحادة عند توفيق الحكيم برغبته فى تحقيق مثل أعلى فى المجتمع المصرى، رغبة فى اصلاح أحوال المجتمع وظروفه ومعالجة مشاكله الاجتماعية ، ولهذا نظر الحكيم إلى الأدب على إنه «طريقة إلى إيقاظ الرأى ، وإن كل كاتب لايثير فى الناس رأياً أو فكراً أو مغزى يدفعهم إلى التطور أو النهوض أو السمو على أنفسهم فهو كاتب يقضى على نمو الشعب وتطور المجتمع ، إن واجب المجتمع يحتم عليه أن يحدث أثراً سامى الهدف فى الناس، وخير أثر يمكن أن يحدثه عمله فى الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً

---

(١) توفيق الحكيم : زهرة العمر ، ص٧٦
(٢) زهرة العمر ، ص٢٢
(٣) زهرة العمر ، ص ٧٤

حراً ، وأن يدفعهم إلى تكوين رأى مستقل وحكم ذاتى ، .[١] وفى هذه الأثناء كانت الدعوة إلى بعث القومية المصرية مسيطرة على أذهان المثقفين فى محاولة فهم لإثارة الوعى إلى ناحية مطمورة فى لاشعورنا طواها الزمن طياً ، فعمد توفيق الحكيم إلى بعث هذه الفترة الزاهية وذلك فى إطار الحضارة الشرقية العامة كما فعل فى عصفور من الشرق وعودة الروح.[٢]

وإذا كنا قد رأينا أن الرومانسية الاجتماعية هذه عند تيمور ومحمود طاهر حقى من قبل قد تناولت العديد من المشكلات الاجتماعية من خلال مشاعر رومانسية ، فقد اختلف الأمر قليلاً عند توفيق الحكيم ، حيث أثرت عليه اتجاهاته الذهنية وتكويناته الفكرية المجردة ، فجعلت من رومانسيته الاجتماعية شكلاً أقرب إلى القضايا الذهنية المجردة .

فى قصة طريد الفردوس ، اتجه الحكيم إلى الخروج بالشريحة الاجتماعية من وضعها الخاص إلى شكل تجريدى يحاول أن يجعل منها قضية إنسانية عامة. «الشيخ عليش، رجل ولد بعينين فى رأسه ، ولكنه لم ير بها غير السماء ، ويبدو لنا أنه منذ نزل من بطن أمه وضعوه فى إناء من زجاج، وختموا عليه حتى لا ينفذ إليه هواء البشر ، ولا تنسل إليه جرثومة من جراثيم الشر . رجل لا يعرف ماهو الذنب ولا السيئة ولا إلا له ولا المعصية، .[٣] وحينما يموت يرفضونه فى الجنة والنار ويقولون، ليس فى السماء موضع له لأن الدنيا معركة بين الخير والشر ، ومبارزة بين الفضيلة والرذيلة تقوم فى نفس الإنسان ،

---

(١) توفيق الحكيم : فن الأدب ، ص٥٦

(٢) أحمد عبد الرحيم مصطفى : توفيق الحكيم ، أفكاره وآثاره ، ص ص٤١ — ٤٢

(٣) قصص توفيق الحكيم ، المجموعة الأولى ، ص٤٩

فإذا انتصر الخير دخل الإنسان مملكة الخير وهى الفردوس ، وإذا انتصر الشر دخل مملكة الشر وهى الجحيم [١] .

فمشكلة الشيخ عليش ليست مشكلة اجتماعية بقدر ماهى قضيه ذهنية تتناول موقف الإنسان من الخير والشر إذا انعدمت أمامه فرصة الاختيار ، وتتناول كذلك مايمكن أن تثيره هذه المشكلة من استفسارات حول علاقة الإنسان بالكون ، وعلاقه الفرد بالجماعة بالتالى ، وحول مستقبل الإنسان وجودياً وحياتيا .

وهكذا تدور قصص توفيق الحكيم القصيرة ، قضايا ذهنية تنطلق من أرضية اجتماعية ، تحملها شخصيات ذات تكوين ومزاج يغلب عليه الحس الرومانسى ، فموزع البريد فى قصة « موزع البريد » من مجموعة « أرنى الله » ، شخصيه متخيلة حاول من خلالها الحكيم أن يقدم تصوره لمفهوم القدر ، وهو مفهوم كما سنرى يتلاقى مع المفهوم الرومانسى [٢] . فموزع البريد هنا هو موزع الحظوظ ، وهو يوزعها دون مراعاة لأية عدالة فى التقسيم ، إنه يوزعها بطريقة عشوائية ، ورغم هذا فهو يتعجب من الناس التى لاترضى من أفعاله ، ومن السماء التى لاتوافقه تصرفاته [٣] فيصرخ فى وجه الراوى « قلت لكم ، لاأستطيع أن أفعل المستحيل ، إرحمونى ، أما من أحد يرحمنى أو يعذرنى

---

(١) طريد الفردوس : قصص توفيق الحكيم ، ص ٥٣ .

(٢) راجع Abram فى كتابه The Mirror and the lamp .

(٣) فى هذا كما هو واضح — احتراز من الحكيم ، حتى يعطى للقدر والحظ تجسيما ذهنيا يبعد به من ارتباطه بالله .

فى الأرض أو فى السماء ... إنهم فى السماء يقولون لى جلبت علينا بأعمالك سخط الناس ، وأنتم فى الأرض تصيحون بى ... هذا أخذ وذاك لم يأخذ ، وأنا وحدى المظلوم ، بصرى كل ، وعقلى اختل من ارهاقى بالعمل أجيالا بعد أجيال ... أحمدوا ربكم أيها الناس ، إن عينى تبصر أشباحكم وأنا أنثر عليكم كل ما فى محفظتى يوما بعد يوم،ذلك أقصى قدرتى ، [١].

ويبدو أن توفيق الحكيم حاول أن يأخذ بعض المبادىء الرومانسية كأساس ذهنى لإعادة النظر فى تناول المشكلات الإجتماعية فى محاولة لإيجاد أسس تنظيم عادلة للفرد والمجتمع. وسيطرة البيئات المتخلية على قصص الحكيم ظاهرة مطردة ، ربما محاولة من الكاتب على عادة الرومانسيين للبحث عن عوالم أخرى هروبا من الواقع وتعاليه عليه ، وربما لأن هذه البيئة المتخيلة الأنسب لطرح وجهات النظر ومناقشتها على النحو الذى قدمه الحكيم .

فبيئة الأحداث أرض بكر جديدة ، تدور فيها أحداث متخيلة قائمة على افتراضات تصورية فى محاولة من الكاتب لرسم مثل أعلى لتصور العلاقات بين الفرد والمجتمع . ولهذا غلب على المشكلات التى عالجها الحكيم كمشكلات اجتماعية ، الطابع الفكرى الفلسفى ، فنرى محاصرة الضوضاء للانسان حتى إنه يقرر الإنتحار ، فلعل فى الموت الحرية المفقودة ، فيهتف غاضبا بالفتاة التى أنقذته ، أف .. يا لفضول الناس ، ويا للحرية المفقودة على هذه الارض[٢]. ونرى صراع الإنسان مع الإنسان على الأرض وما يمكن أن ينجم عنه من

---

(١) أرنى الله ، ص ٨٩ .
(٢) أرنى الله ، ص ٤٧ .

وبلات تهدد بحرب ذرية كما فى قصة « فى سنة مليون » من مجموعة أرنى الله، وتصور الحكيم للعالم المثالى فى الزمن الآتى .

وإذا كان قصاصو الرومانسية الإجتماعية قد استخدموا أسلوب الرواية الذاتية فى بعض أعمالهم لتمكينهم من عرض وجهات نظرهم داخل العمل ، فإن هذه الظاهرة تكاد تكون مطردة فى أعمال توفيق الحكيم مما أدى إلى غلبة جنوح أسلوب السرد فى أحيان كثيرة إلى المقالية التقريرية، كما نرى فى الفقرة التالية من قصة « فى سنة مليون » « فإن العالم ذلك الحارس الصارم لجسم الإنسان الذى يحيط بقاؤه بسياج من حديد ... ويعنى بخلود الجسد هذه العناية قد حجب عن الإنسان عوالم الروح ومفاتنها [1] .

° ° °

(٦)

محمد عبد الحليم عبد الله :

ولد محمد عبد الحليم عبد الله فى إحدى القرى المصرية لأسرة فقيرة ، واستطاع بعد سلسلة طويلة من الكفاح أن يتخرج فى دار العلوم ١٩٣٧ . وبعدها تنقل فى عدد من الوظائف المختلفة — ما بين وزارة المعارف ومجمع اللغة العربية [٢] .

فالكاتب واحد من أبناء الريف الحقيقيين الذين تنبتهم الأرض الصلبة وشقاء الأيام . ورغم كدهم الملح من أجل القليل إلا أن ارتباطهم بالأرض

---

(١) أرنى الله ، ص ١٠٤ .

(٢) جريدة الأخبار القاهرية ١٩٧٠/٧/١ — والملحق الأدبى للأخبار ١٩٧٠/٧/٥

أقوى وأشد من أولئك المالكين لهم ، ولهذا كانت قصصه أنشودة حب للريف وجماله ، تستمد منه أبطالها الذين ينظرون إلى الأشجار على أنها أم رءوم تحنو عليهم وتبسط ظلالها[١] فيستنشقون عبير الأيام ،ويجترون الأعوام بين هاتيك الظلال .

ويضفى الريف وظلاله على قصص محمد عبد الحليم عبدالله هالة شعرية غنية بالمشاعر الرومانسية،حتى أن الطبيعة تصبح فى أعماله بطلاً حقيقياً يتأملها الكاتب تأمل المستغرق فى جمالها تحت تأثير احساس بالعرفان بالجميل والحياة فى القرية حياة متصلة فى العلاقات والروابط ، ذات وحدة متشابكة مترابطة تحرص على الاستزادة من التفاصيل المستطردة ، وربما كان هذا السبب فى أن عبد الحليم عبدالله أكثر كتاب القصة القصيرة حرصاً على أن يمهد لأحداثه الرئيسية تمهيداً مسبقاً منفصلاً عن الحدث الرئيسى ، وعلى أن يقيم أحداثه فى القصة على علاقات وشخصيات كثيرة متشابكة ومتداخلة ،حتى أن القصة القصيرة عنده كانت أقرب ماتكون إلى مشروعات روائية ملخصة . فقصته أجنحة الحب ،[٢] مثلاً قصة طويلة بأحداثها الكثيرة المتتالية . فى هذه القصة تموت زوجة الراوى ويتحمل هو مسئولية تربية ابنه وابنته ، ويتعرض لكثير من المتاعب والصعوبات التى تحدث فى هذه المناسبات .

وعندما تكبر ابنته تحب أخا لصديقتها ويتواعد المحبان على الزواج ويبارك الوالد هذا الزواج لابنته . ويتعرف الوالد آنذاك على امرأة كان

---

(١) قصة الأم الرءوم ، مجموعة الضفيرة السوداء ، ص ١٤٠

(٢) مجموعة أشياء للذكرى ، ص ٢٠

يود أن يتزوجها . وفى داخل هذا التكوين العام تكثر الأحداث الفرعية والتفاصيل المتداخلة بشكل واضح .

وإذا كانت أحداث قصة أجنحة الحب قد بدأت منذ وفاة الزوجة، فإن أحداث قصة «خطيئة وغفران»[١] تبدأ مبكرة عن ذلك بكثير ، تبدأ منذ كان الراوى طفلاً صغيراً يشقى والده العامل فى إحدى محطات السكك الحديدية فى بلدة بعيدة عن القرية ويعود كل مدة إلى قريته حيث الزوجة والأولاد . وفى إحدى المرات يكتشف خيانة زوجته فيطلقها ، ويحمل طفله الكبير ــ راوى القصة ــ إلى اخته فى القاهرة . وبعد ذلك تتحول القصة إلى الاهتمام بحياة الراوى فى القاهرة وكيف كبر حتى تخرج فى مدرسة الصنائع ، وكيف أحب خلال هذه المدة وتعرض للرسوب سنة كاملة . ثم تنتقل القصة إلى بيئة جديدة ، إلى كفر الدوار ، حيث انتقل الراوى لمزاولة عمله بعد التخرج بمصانع كفر الدوار ، وهناك يحضر أخواه ليعيشا مع أخيهما فى عمله الجديـــد .

وتتطور الأحداث بعد ذلك متلاحقة فتحضر الأم وبعد مواجهة درامية يغفر الابن خطيئة أمه ويجعلها تعيش معه ريثما يدبر أمر مواجهتها بوالده ــ زوجها السابق ــ ، ولكن الظروف تشاء أن يتقابل المطلقان دون تمهيد سابق ، ويفر الرجل من أمامها ويرسل لابنه خطاباً يشكره فيه رغم تألمه ويقول له : «إنه لا يستطيع أن يحتمل فوق طاقته الشخصية ، وإنه دلل بعمله هذا على أنه ابن حلال»[٢] . فمفهوم القصة القصيرة هنا مفهوم حجمى يقاس بعدد الصفحات . وقد أدى تزاحم العمل بالأحداث والشخصيات إلى تغليب مفهوم الحكاية ، وإلى تحول السرد القصصى إلى تلخيص خارجى لمراحل الحكاية

---

(١) مجموعة الماضى لا يعود ، ص ٥

(٢) ص ٣٧

وفى هذه الحكايات الصغيرة يختلط التناول للمشــكلات الاجتماعية بالمشاعر الرومانسية على النحو الذى رأيناه عند سائر كتاب الرومانسية الاجتماعية .

فالمشكلات المعروضة فى قصص عبد الحليم عبدالله أزمات رومانسية تتعلق بعديد من المشكلات الاجتماعية ... كفاح الضعفاء ، الأب الكادح كثير العيال ... الفلاح الضعيف الذى يكافح الجهل والمرض.

وتتخذ أغلب قصص عبد الحليم عبدالله من الريف مسرحا لأحداثها ، يصفه الكاتب بحس العاشق فتتبدى كحلم رومانسى يلوذ بأحضانه من لجاجة الواقع، كما نرى فى الوصف التالى فى قصة « ثمرة الخوخ » من مجموعه النافذة الغربية : «كانت نسمات أكتوبر فى هذه اللحظة تخطو بأناقة على التربة السخية السمراء التى تطرحت عليها أعواد القطن بعد اقتلاعها من الأرض فى هيئة حزم لا تزيد الواحدة منهـــا على حضن رجل ، رصت فى نظام يذكر باتساق الأسرة فى عنبر من العنابر ، ثم تخطو النسمات من ناحية أخرى على أديم الترعة ، فتحيل صفحته إلى موجات تنساب فى تلاحق كأنها اطراد نفسى هادىء وداعبت تنفس هذه النسمات بعض شعرات سود كانت ظاهرة من حواف منديلها الليمونى»[١].

وفى أرض الأحلام هذه تقوم العلاقات العاطفية كعلاقة مثالية تفيض بتعاطف الإنسان مع الإنسان ، فينشد المحب السعادة مع الحبيب فى أحضان الطبيعة حتى وإن كان هذا الحبيب مظهراً من مظاهر الطبيعة ، فالعلاقة التى تقوم فى قصة «الأم الرءوم» علاقة محبة مثالية تقوم بين الراوى وبين شجرة

---

(١) النافذة الغربية ، ص١٣٠

من أشجار السنط ، يقول عنها الراوى : كتبت على جزعها أول حرف تعلمته فى المدرسة ، ثم نقشت عليها اسمى . وعندما كان ينشب الخلاف بينى وبين أحد فى الدار كنت ألجأ إليها بدموعى . ولما كبرت ورحلت عن القرية لأتعلم فى المدينة أحسست وأنا أفارق وطنى الصغير أنها رمز لكل شىء فيه منذ لحظة الميلاد حتى تلك اللحظة»(١)

وفى قصة « عزيز » تقوم هذه العاطفة النبيلة بين ـ السائس وحصان العمدة عزيز . حتى أنه عندما يشاهده بعد زمن مشدوداً فى عربة خبز،يخاطب سائق عربة الخبز فى أسى حزين :«كنا صديقين . كان عزيزاً،وكنت سائسه، ولكن انظر...هو يجر عربة خبز وأنا أقطم سندوتش...وأنظر أين التقينا»(٢). ولاتقف القرية عند عبد الحليم عبدالله عند هذا التصور فقط ، وهو إنها حلم المهموم وجنته فى الأرض ، ولكنها أيضاً النهاية والمصير ،ففيها يولد الإنسان ويحيا بمشاعره الفياضه ثم ينتهى بالموت .. وللموت عند عبد الحليم عبد الله بعداه،الرومانسى والاجتماعى .فالكاتب لا ينظر إلى الموت كمصير فردى مفجع بل يمتد ليترك آثاره على الآخرين اجتماعياً . فموت فتحى الصغير فى قصة «حكاية كل يوم» مجموعة، الماضى لايعود، من ناحيه ،هزيمه إنسانية مفجعه على المستوى الفردى ، وإن كانت نتائجه لايقاسى منا سوى والده الذى يذهب كل يوم عند خروج التلاميذ ينتظره عند باب المدرسة على أمل أن يعود . وموت ربيع ابن النجار فى قصة النافذة الغربية يترك نتائجه المأساوية على حياة النجار

---

(١) الضفيرة السوداء ، ص ١٤٢

(٢) ألوان من السعادة ، ص ١١٦

كآب وعلى حياة أسرته كذلك ، فقد كان ربيع بالنسبة اليهم « المحور الذى تدور حولهم آمالهم وآلامهم وبخاصة بعد أن فقد الأب نور عينيه . وكان اسمه إذا ما جن الليل وجلسوا فى الدهليز المكشوف ينادى ألف مرة كأنما كان كما يقولون عنه اداما لخبزهم وسكراً لشايهم وكعكا فى ليالى العيد . وكان مسكنا للآلام إذا ما ثارت فى نفس الزوجة حوادث الماضى ... كان ترفا وكان ضرورة كأنما تدور الارض فى نظرهم حول محورها بين كفيه »[1] .

والموت عند عبد الحليم عبدالله يأتى كقدر رومانسي ، فجأة وبلا مبرر حقيقى ، وقد استطاع الكاتب أن يستغل هذا المفهوم القدرى فى اظهار تعاطفه مع شخصياته ، بل وتحمله جزءا من مسئوليته الخطيرة كانسان . يقول فى قصة أجنحة الحب عن مأساة السيدة التى تعرف بها « كأننى شريك للقدر فى مأساته »[2] .

والواقع إن تعاطف الكاتب مع شخصياته قد اتسع ليشمل كل مواطن الضعف ، حتى أننا نرى فى تعاطفه مع الخطايا والبغايا مشاعر التعاطف والحنو التى انتشرت فى أعمال كبار الرومانسيين خاصة دى موسيه ودى فينى . يقول الكاتب على لسان الراوى للبغى فى قصة « بقية الليل » إننى احترمك قبل كل شيء ، وأعلم أنك لم تستعرضي المهن قبل أن تختارى هذا ، ولكن يداً أقوى منك هى التى رمت بك »[3] . ويعلل الراوى هذا التعاطف بقوله : إن التماس

---

(١) النافذة الغربية ، ص ٤٣

(٢) أشياء للذكرى ، ص ٤١

(٣) النافذة الغربية ، ص ٥٥

الاعذار للمذنبين هو المفتاح الوحيد الذى يدور فى أقفال قلوبهم .

. وتعاطف الكاتب مع أشخاصه وزلاتهم على هـذا النحو ، جعله يحرص دائما على تلمس أعذار سقطات أبطاله ، فالوالد الذى يسرق كيزان الذرة فى قصة « كل شيء على ما يرام » عاجز منذ شهر عن أن يحمل الفأس ، كما أن أحداً من الناس لم يستدعه ليعمل فى حقله بالأجر . والرماتيزم المزمن مسيطر على ظهرة ... فى موضع الحزام تماماً ، فأقعده عن الكسب ، ولما كانت البطون لاتعترف بعجز الأيدى عن تحصيل القوت فلا تكف عن الطلب ، فقد لجأ الرجل آخر الأمر إلى أن يسطو على حقل غيره فى ظلمة الليل [١] .

وشخصيات محمد عبد الحليم عبد الله أكثر شخصيات الرومانسيين الاجتماعيين حزناً ، إنها تلك الشخصيات التى قال عنها ألفريد دى فينى « يحيلون حزنهم إلى دعابات ومرح وعظيم ، وهؤلاء فيما أرى أعمق حزنا » [٢] فيقول الأب فى قصة « كل شيء على ما يرام » :إنه حينما كان يطلب الستر والعفو من الله أثناء سرقته لكيزان الذرة كان يخشى شيئا واحدا هو أن يكون صاحب الحقل قد طلب من الله الطلب نفسه ، وأن يكون الله قد استجاب فتقع الكارثة » [٣] . وفى قصة « مولود سعيد » يدخل الزوج على زوجته مثقلا بأحزانه الخاصة ومتاعبه حيث الفقر والحاجـــه وامرأته على وشك أن تلد ، فيعلل لامرأته دخوله من الباب بسهولة بأن هذه هى ميزة أبواب الفقراء يا أم عبده ... ها ...

---

(١) النافذة الغربية ، ص ص ٩ ـــ ١٠
(٢) د. غنيمى هلال : الرومانتيكية ، ص ٥٠
(٣) النافذة الغربية ، ص ٩

ها ... ميزتها العظيمة أنها لاترد طارقا لأنها محكمة الاغلاق ، فهى من هـــذه الناحية كأبواب الكرماء لايتعذر دخولها على أحد ... آه لو عرف اللصوص عن بابنا ذلك العيب ... إذن لكانت كارثة ... سنسرق ... سنسرق يا أم عبده (يادى المصيبة) [١] .

وعبد الحليم عبدالله بهذا يعتبر أكثر كتاب الرومانسية الاجتماعية استغراقا فى المشاعر الرومانسية .

(٧)

أمين يوسف غراب :

نشأ أمين يوسف غراب نشأة عصامية حيث تمكن من أن يعلم نفسه أولا القراءة والكتابة ، وكان قد حرم من تعلمها وهو صبى ، وتمكن كذلك من الالتحاق بعمله فى بلدية دمنهور بعد أن أصابت والده أزمة مالية أحالت غناه فقراً ... وفى سن الثلاثين تمكن من نشر أول أعماله وكان ذلك عام ١٩٤٢ [٢]

والقارىء لقصص أمين يوسف غراب سيلاحظ ظاهرة ملفتة فى أدبه يكاد ينفرد بها هو ومحمود البدوى وسعد مكاوى مع اختلاف فى فهم كل منهم للقصة القصيرة . وهـذه الظاهرة هى التركيز على الموضوعات والمواقف الجنسية المليئة بالتعرية ، وربما كان هدف كل منهم من وراء هذه التعرية خلق بعد

(١) النافذة الغربية ، ص ٦٩

(٢) ثروت أباظة : أمين يوسف غراب ، وجائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة مجلة المجلة ، يناير ١٩٦٥

آخر لموقف الرفض والإدانة ، وإيجاد معادل على مستوى الأحداث للكشف والإبانة .

والجنس ومواقفه عند أمين يوسف غراب هو علاقة الرجل بالمرأة ، وما يقوم على هذه العلاقة من نظم تؤدى بالتالي إلى إيجاد عدد من المشاكل والقضايا الاجتماعيه .

وفي هذه العلاقة تقوم المرأة بالدور الرئيسي ، فهى التى تريد وهى التى تسعى لتحقيق إرادتها وهى التى تحطم من حولها وما حولها ... هى زوجة الشيخ فتح الله في قصة « آدم العبيط (مجموعة نساء فى حياتى) بدهائها وسعة حيلتها ، وهى سميحة فى قصة « نعمة الجمال » (مجموعة نساء فى حياتى) بسعيها للايقاع بسالم كى تحقق بغيتها في الارتواء منه حتى إذا تسببت فى موته صاحت بعدم إكتراث « حقا إنه مسكين » [١] .

أما الرجل فهو المسكين الضحية الذى يخشى المرأه ويقع ضحيتها دائما .. هو سالم فى قصة « نعمة الجمال » الذى يرجع شرور الانسانية ومآسيها إلى شىء واحد فقط ، هو المرأة ، فليس عنده أخطر على الأخلاق ولا على الدين من النساء اللاتى يبدين زينتهن لغير بعولهن ، ولهذا كان بغضه للمرأة إلى حد أنه كان يتحاشى الحديث عنها بخير أو بشر ، فهى صنيعة الشيطان وهى النقطة السوداء في حياة الرجل إن لم تكن فى حياة الدنيا والدين » [٢] . وهكذا يقضي حب محمود للراقصة على مستقبله وحياته فى قصة « رقصة الفجر » (مجموعة نساء فى حياتى) .

---

(١) نساء فى حياتى ، ص ٤٨

(٢) المجموعة السابقه ، ص ٣٧

وعلى مثل هذا النحو تنتهى أغلب أعمال أمين غراب على نحو مآساوى مفجع تنتهى إليه المشكلة الاجتماعية المطروحة .

وواضح أن أمين غراب يصدر فى قصصه عن تمثل لعـــدد من المشاعر الرومانسية التى شكلت رؤيته للواقـع الاجتماعى ، ومن هنا كان اسرافه فى التعبير الوجدانى الذاتى المشبوب ، وفى النظر إلى المشكلة الاجتماعية المطروحة من خلال تأثر واضح بماطرحه الرومانسيون من أفكار تتعلق بالفرد والمجتمع . وقد ظهر هذا بوضوح كاف فى موقف أمين غراب من قضية القدر وارتباطه بالصدفة . يقف أمين غراب — مثل سائر الرومانسيين من القـــدر موقف الرافض االمتمرد فيصفه بالظالم المتعنت . يقول فى قصة الأستاذ الجلجمونى « إن القدر ألصق به هذه الصفة ظلماً » [1]. وقد أثر هذا المفهوم فى بنائه لعمله القصصي ، فخضعت الأحداث لديه فى تطورها وتشابكها لصدفة قدرية خارجية ، فلا تعرف نبوية — فى قصة الفطائر الثلاث من مجموعة طريق الخطايا — الشيخ أبو النواظر الا مصادفة ، وبهذه الصدفة تتطور الأحداث وتنمو .

واعتمد أمين غراب هـذا المفهوم الصدفى — الذى لايبرره سوى القدر الخارجى — بشكل غالب فى بناء أحداثه وتطورها ، حتى أن الموت يأتى لديه دائمة صدفة قدرية بحته لاتدفع اليها الأحداث وتطورها ، فبعد أن طال انتظار عم جمعه فى قصة « صفقة رابحة » لعطاء الباشا أحس أن سامية قـــد خذلته وأن رأسه قد ثقل فجأة حتى أن عنقه قد ناء به ، وأحس أنه فى حاجة

---

(١) طريق الخطايا ، ص ١٠٨

إلى أن يجلس وإلى أن يغمض عينيه وإلى أن يريح رأسه هذا الذى ثقل فجأة ، فاقترب وحماره خطوة من السور ، ومن ثم جلس بجواره وقد وضع ذراعيه المرتعشتين على فخذيه ، وألقى برأسه عليها أمام الحمار الذى مد هو الآخر عنقه الطويل ناحية رأسه ، . ومات [١]

وتمثل أمين غراب للأدب الرومانسي دفعه إلى أن يعتمد على الرواية الذاتية فى بناء أعماله ، حتى يتمكن أكثر من بث آرائه فى سهوله ويسر .وقد تنوعت هذه الرواية الذاتيه لديه من أعمال يرويها هو ، وأعمال ترويها الشخصية البطلة فى القصة بطريقة الاعترافات الشخصية . تقول رجاء فى قصه طريق الخطايا ، فيم هذه الأنفاس الملتهبة التى تكاد تحرقك يارجاء وقد كنت كنسمات الصباح تحمل إلى البلبل قطرات الندى معطرة بأريج الورد ؟ فيم السهر حتى تكحلت به العيون النجل ؟ فيم الأرق حتى ذبلت الأهداب الوطف ؟ فيم الأسر يارجاء ؟ فى هـــذا الذى لم تذكرى يارجاء ؟ ؛ فى دنيا رجاء المفقودة ؟ أو لم يعوضك كل هذا عنها شيئاً ؟ هيهات أن ترضى حواء بغيرها بديلا ؟ إذن لماذا لم تجدى فى البحث عنها يارجاء ، ولو أنفقت فى سبيلها الروح والجسد. إن أحدها مشروع باعتراف الأرض والسماء ، ولكن قد علا رتاجة الصدأ وكفن مفتاحه بخيوط العناكب [٢] .

فهى خواطر وجـدانية قدمها الكاتب على لسان رجاء بطريقة مشبوبة منفعلة بخواطرها . ولهذا انتشرت فى أعمال غراب صيحات الألم وأنات البكاء

---

(١) طريق الخطايا ، ص ٨٠

(٢) المجموعة السابقة ، ص ١٤

كمواقف تستطيع أن تحتوى هذه المشاعر ، وأن تعبر عنها . فالراوى فى قصة « رقصة الفجر » حينما يحدث الراقصة عن حب محمود لها ، كان يقول لها ذلك دون أن ينظر إليها حتى لاترى دموعه المنسابة .[١] وحينما رأى أم محمود « انهلت الدموع من عينيه ، وراح كالمجنون ينظر إلى هذه العجوز الكسيحة حينا ، وحينا إلى السماء ، ويذرف بعض الدموع [٢] .

وبواسطة أسلوب الرواية الذاتية فى سرد الأحداث وبنائها تمكن الكاتب من بث عدد من الأفكار الخاصة المتعلقة ببعض المواقف على نحو أقرب إلى طبيعة المقال أكثر من انتمائه إلى أسلوب السرد والوصف القصصى ، فيقول فى قصة « شركة رابحة » : إنه كان سعيدا يوم أن أتيحت له الفرصة لرؤية بلاد أوربا التى هى بلاد النور والحب والجمال ، بلاد الشعلة المقدسة التى يشع نورها على العالم كله فيضيئه ، والتى منها تنبعث المدنية ، وفيها يولد العلم ، وتنشأ الأخلاق وتأمن الفضيلة عاديات الزمن [٣] .

ليس هذا فقط هو ما نراه عند أمين يوسف غراب من قصور فى فهم بناء القصة القصيرة وطبيعة تكوينها ، بل إننا نرى الحاح الهدف الاخلاقى الاجتماعى على تصوره لوظيفة العمل الفنى الذى يقدمه ، يقترن فى أحيان كثيرة بلغة وعظية خطابية خاصة فى تلك المواقف التى يقوم فيها الكاتب كراو للحدث ـ بدور المعقب. فنراه يقول مثلا فى قصة « يسمونه الهوى » : إن عود الثقاب الذى

---

(١) مجموعة نساء فى حياتى ، ص ١٥
(٢) نساء فى حياتى ص ١٧
(٣) مجموعة : نساء فى حياتى ، ص ٩٥

أعـد ليشغل لفافة واحدة ، هو نفسه الذى يشغل دنيا بأسرها ، ومع ذلك لا نأبه به ، بل مازلنا نعتبره أتفه ما فى جيوبنا [١] .

(٨)

عائشة عبد الرحمن :

عائشة عبد الرحمن ، واحـدة من رائدات جيل الانقلاب الاجتماعى فى مصر فى نهضتها الحديثة . عانت فى بيئتها الاولى من قهر الرجل كجنس وتسلطه على المرأة ، وأحست وجدانياً وفكرياً بضرورة الدفاع عن قضية المرأة التى رأت فيها ضحية تسلط الرجل وقهر المجتمع . لذلك نجدها قد أقامت قصصها التى استوحتها من البيئة الريفية والبيئة الساحلية على معالجة قضايا المرأة كقضايا اجتماعية ، فتهدى قصة « أمرأة خاطئة » إلى مصر المسلحة لعلها تحارب هذه الأوضاع اللئيمة التى جعلت من فتاة غرة ساذجة أمرأة خاطئة.[٢]
وأول ما يلفت الأنظار فى أعمال عائشةعبد الرحمن القصصية،هوهذا التعاطف الوجدانى المشبوب بين الكاتبة وبين بيئة أحداثها ، تعاطف يقوم على الحب المتغنى بما فى هذه البيئة من مثيرات وجدانية . فتصف أحد القصور فى قصة « وردة » بأنه يقوم منفرداً على شط النيل فى إحدى ضواحى بلدتنا الساحلية الجميلة ، ويجرى من تحته النهر الميمون ، وتحيط به من جهاته الثلاث مروج وبساتين ومزارع [٣] . وتصف منظر بنات دمياط وهن يملأن جرارهن فى

---

(١) نساء فى حياتى ، ص ١٠٧
(٢) أمرأة خاطئة ، المقدمة
(٣) مجموعة : سر الشاطىء : ص ٦٨

قصة «على شط النيل» فتقول : «وهكذا كانت تشهد كل صباح هذ المنظر الرائع البديع ، منظر الصبايا المرحات بثيابهن الزاهية ، ورؤسهن المتوجة بمناديل بديعة الوشى والتطريز ، وأرجلهن الصغيرة العارية ، وسيقانهن المستترة بغلالة رقيقة شفافة من الماء يملأن الأفق بهجة وضجة وغناء» (١) .

فى هذه البيئة الهائئه الناعمة تعيش شخصيات قصص عائشه عبد الرحمن وأغلبها من النساء — بمشاعر رومانسية ، وتحت ضغط ظروف خارجية تخضع هى الأخرى لتأثير مفاهيم رومانسية .

فشخصيات الكاتبة فى قصصها شخصيات مطحونة ، تعيش فى صراع من طرف واحد مع عوامل التأخر والتخلف الاجتماعيين نتيجة انتشار الجهل والفقر والخرافات ، ويترتب على ذلك فى النهاية المصير المؤلم الذى تعيشه الشخصيه .

لقد رأت الراوية فى قصة «الوالدة» أبناء عاقين تعرفهم استبطأوا موت أبيهم الشيخ فذبحوه بأيديهم ليعجلوا استمتاعهم بما جمع لهم من مال ، ورأت آباء غلاظ الأكباد متحجرى القلوب تركوا صغارهم بعد موت أمهاتهم شرداً ضالين وتخلصوا منهم لينطلقوا خفافا ويتزوجوا من جديد ، ورأت أخوة ذكوراً بالغين باعوا أخواتهم الغريرات للشيطان كى يظفروا بالثمن البخس الدنئ» (٢) ولم يكن ذلك الا بسبب الظروف والتقاليد الاجتماعية الضاغطة ، تلك التقاليد التى رأت فى المرأة مخلوقا ضعيفاً منبوذاً أتى على غير رغبة منه ، فقد

---

(١) سر الشاطىء ، ص ٥١

(٢) سر الشاطىء ، ص ص ٢٢ — ٢٣

أهدر حق الأم المناضلة المكافحة فى هذه القصة ، ونبذت اجتماعياً لأنها لم تلد ذكراً . (١)

وقد أدى احساس الكاتبة بهذ الموقف الذى يقفه المجتمع من المرأة إلى محاولة تقديمها فى صورة مثالية تصل إلى حد القداسة ، حتى أنها تقول على لسان الرواية فى قصه ، راحلة : وعشت إلى جنبها أعواما ، فآمنت بها كما لم أومن بالقديس والشهداء ، (٢)وتتحول المرأة فى مفهوم الكاتبة إلى نموذج مثالى ، فنرى فى تلك الأم الصامدة ، رغم فقدانها زوجها وأولادها فى حادث الغرق ، وموت ابنها الذى تبقى بالتيفوئيد ، عزاء لكل مفجوعة ، وسلوى للثكلى ، (٣).

وبسبب من هذا الحماس الإنفعالى للقضايا المعالجة ، كانت الكاتبه أكثر كتاب هذا الاتجاه اعتماداً على العديد من المشاهر الرمانسية بقصد التأثير العاطفى ، خاصة فى أسلوبها القصصى الذى يغلب عليه الطابع الحماسى المنفعل . تقول فى قصة ، ناعسه ، ولو نطقت هذه الجدران المتحجرة الجامدة لشهدت معى بما سمعت من حديث الضحية التعيسة ، ولو أصف الناس لهذا الذى سمعت لرجمونى بالحجارة بدلا منها ... وبيدى هذه أسلمتها إلى أمرأة جاحدة عقيم . قلبها من صخر وكبدها من حجارة وعواطفها من ثلج ، تفننت فى القسوة عليها ، لما كادت الصغيرة تحس بادرة من عطف الزوج حتى ظنت لفرط سذاجتها وطهرها

(١) ص ١٨
(٢) سر الشاطىء ، ص ٤٤
(٣) نفس المجموعة ، ص ٨٠

أنه الملاك الكريم — بعثه الله ليحميهـا من قسوة زوجته ريثما تعود إلى مأمنها فى حضن جدتها (١) .

والقصة القصيرة عند عائشة عبد الرحمن قصة شخصية ، تحاول أن تقدم من خلال اختيارها النمطى للشخصية موقفها ـ كمفكرة وداعية اجتماعية ـ من المشكلة التى اندفعت اليها الشخصية أو دفعت اليها بفعل عوامـل خارجية أو عوامل داخلية تخضع فى تشكيلها لظروف ومؤثرات خارجية ، وتحاول الكاتبة من خلال هذا العرض أن توضح وجهة نظرها من هذا كله .

وواضح أن النظرة الاجتماعية هنا إلى حـد ما نظرة متقدمة ، ولكنها لم تظهر بطريقة فنية تتناسب مع المفهوم الفنى للقصة القصيرة ، وهذا راجع بالطبع إلى أن الكاتبة كشأن سائر كتاب هذا الاتجاه، أخذت القصة القصيرة بمفهوم متأثر بنظرة ذوقية مغايرة ، وبتأثير من عديد من المشاعر الرومانسية التى عطلت هذه الرؤية الاجتماعية عن أن تأخذ مفهوماً واقعياً .

فالكاتبة — مع غيرها من كتاب هذا الاتجاه — وقفت فى مفهوم القصة القصيرة عند حـد الاكتفاء بالحدث أو الأحداث المحتشدة أو المتعاقبة بقصد الوصول إلى المغزى الأخلاقى أو التعليمى الذى رصدته منذ البداية ، ومن أجل هذا لم تهتم بتطوير الأحداث وتصاعدها وفقاً لمنطق تطور الأحداث ، إنما كان الهدف تطويرها وتجميعها بأى شكل حتى تصل إلى النهاية المرصودة . وهكذا أخضعت الأحداث والشخصيات لمنطق الصدفة الذى أفقدها الكثير من الاقناع وبالتالى التعاطف ،فكثر من ثم فى تلك الأعمـــال صوت القدر

---

(١) مجموعة : امرأة خاطئة ، ص ١٥٦

والظروف ،أحيانا بشكل غير مباشر ،وغالبا بشكل تقريرى مباشر ،على نحو ما تقوله الراوية فى قصة « الراقصة »:معاذ الله ياسيدتى ... ولم ؟ ... إننا لانختار طريقنا فى الحياة ، وإنما الظروف هى التى توجهنا حسب مشيئة القدر » [1]

(٩)

وهكذا نرى أن الاتجاه الأول من اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث فى مصر كان اتجاها يمكن أن نسميه « الرومانسية الاجتماعية »

فقد تناول كتاب هذا الاتجاه العديد من القضايا الاجتماعية ، وحاولوا من خلال فهم خاص لوظيفة الأدب والفن أن يوضحوا موقفهم من هذه القضايا .

وقد لاحظنا أن هؤلاء الكتاب أخذوا الفن على اعتباره وسيلة اخلاقية اجتماعية تهدف إلى الاصلاح والترقى .

كما لاحظنا أن هذه الغاية قد اختلطت لديهم بالعديد من المشاعر الرومانسية التى ذكتها انفعالاتهم الحماسية ، وطبيعة الظروف المحيطة التى كان يعيشها جيلهم ، حيث كان جيلا متأثراً إلى حد كبير بدعاة الاصلاح ، ومتأثراً بالمناخ السياسى الذى كانت تعيشه البلاد .

ولم يقف التأثير الرومانسى عند هؤلاء الكتاب — عند حـــد المشاعر الرومانسية فقط ، بل نراهم قـد عالجوا العديد من القضايا التى اهتم بهـــا الرومانسيون الغربيون ، كقضية الهروب من الواقع ، وقضية القدر ،والتعبير عن المثالى وغيرها .

أما فهم هؤلاء الكتاب للقصة القصيرة وطبيعتها الفنيه ، فقد كان كما

---

(١) سر الشاطىء ص ١٥٨

لاحظنا ـ فيها محدوداً ضيقاً إلى حد كبير ، فأغلب الأعمال التى قدمها كتاب هـذا الاتجاه أعمال قصيرة من حيث الحجم فقط ، كما أن ترابط الأحداث وحشدها فيها يتم بطريقة عفوية لاتخضع لأى تبرير سوى تبرير الصدفة .

وفي الوقت الذي كان فيه هؤلاء الكتاب يعبرون عن مشاعرهم الرومانسية من خلال عرضهم لعديد من القضايا الاجتماعية ـ كما رأينا ـ كان عدد آخر من كتاب جيلهم يعبرون عن هذه المشاعر من خلال موضوعات أخرى تمثل على المستوى الرومانسي ، فكرة الهروب والإنسحاب ، وتتمشى مع الدعوة التى عاصرت جيلهم ـ إلى القومية المصرية والقومية العربية. فأخذوا يبحثون فى الماضي عن موضوعات تاريخية تصلح أساساً لقصصهم ، فكانت بذلك رومانسية تاريخية .

الفصل الثاني

الرومانسية التاريخية

(١)

ظهرت القصة التاريخية فى أدبنا الحديث في مصر بصورة واضحة بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد ساعد ذلك أن جيلى ما بعد الحرب الثانية كان أكثر احساسا بالواقع وتفهما له وقربا منه [١] وصاحب هذا الاحساسُ بضرورة بعث المجد المصرى والعربى واتخاذ هذا البعث نقطة المنطلق نحو التقدم الحديث حيث إن « ذلك الماضي الذى طواه من السنين هو الذى يوجهنا نحو المستقبل وراء الغيب » [٢] « فالنظرة إلى الوراء نحو القرون الخالية إنما هى لفته المتحفز إلى الانطلاق نحو الأمام » [٣].

ولقد كانت قصص جرجى زيدان فيما قبل الحرب، التمهيدات الأولى للقصص التاريخى الفنى وذلك لغلبة الطابع التعليمى وطابع التسلية على قصص زيدان. أما بعد الحرب العالمية الثانية فقد نشطت القصة التاريخية كقصة فنية متأثرة بالدعوة الوطنية والدعوة القومية ، كما بدأ تأثير القصص التاريخى الأوربى يظهر عند كتابنا بعد أن ترجمت أعمال الكسندر ديماس الأب الذى كتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسى من عصر لويس الحادى عشر إلى عودة الملكية ، كما ترجمت أعمال سيروالترسكوت البريطانى الذى يعده الباحثون رائدا للقصة التاريخية [٤] وغيرها .

---

(١) عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٣٩٨

(٢) محمد فريد أبو حديد ، مع الزمان ، المقدمة ص٧

(٣) مع الزمان ، ص٩

(٤) د . محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن . ص ٢٠٨

ولم يقف الامر عند حد التعبير عن فكرة القومية المصرية الضيقة فى التناول بل امتد ليلتقى بالأقاليم العربية الأخرى على مستوى القومية . وخلال ذلك تطور المفهوم الفنى ليصبح تناولا لأزمة رومانسية خلال اطار إنسانى تاريخى .

وقد عالج عدد كبير من كتاب القصة الرومانسية القصيرة فى مصر القصة التاريخية، وتبعا لميولهم ومنطلقهم الفنى تباينت القصة التاريخية عندهم . فقد عالجوا فيما عالجوه ما سمى عند الرومانتكين الغربيين بالقصص الأجنبى حيث تدور أحداث القصة فى بلاد أخرى غير الذى يقيم فيه المؤلف (١) كما عالجوا القصص التاريخى الذى يحكى قصة تاريخية بكل دقة وأمانة معتمدين فى ذلك على التاريخ وحده فحسب، واتجهوا من ثم إلى جمع الأحداث وترتيبها وتنظيمها وسياقها فى أسلوب رومانسى عصرى . كذلك عالجوا القصص التاريخى الذى يختار أبطاله من الماضى البعيد جاعلا للشخصية التاريخية المكان الثانى حتى لا يتقيد الكاتب بالحقائق التاريخية ، وإنما يصبح الاهتمام منصبا على التجربة الإنسانية المحملة لهذه الشخصيات التاريخية .

* * *

(٢)

صلاح ذهنى والقصة الأجنبية التاريخية

من الموضوعات الهامة التى عنى بها الرومانسيون فى الأدب القصصي الغربى الموضوعات التاريخية ، وفى البداية نجد أن أولئك الرومانسيين قد اهتموا

(١) د محمد غنيمى هلال : الرمانتكية ، ص ١٦٥

بوصف الحياة فى بلاد أجنبية رأوها أو تخيلوها وذلك من خلال أحداث غلب عليها الطابع التاريخى ولذلك سميت هذه القصص بالقصص الأجنبية[١]. ويرجع السر فى اهتمامهم بهذا النوع من القصص إلى البحث عن وسائل ترضى نزعاتهم فى الفرار من الواقع واشباع الخيال بوصف بلاد أغنى مناظر ، وأحفل بالمخاطر وأكثر حيوية مما ألفوا فى وطنهم « [٢].

وعلى هذا المنوال سار صلاح ذهنى فى قصصه الرومانسية التاريخية القصيرة، حيث استمد موضوعاته من تاريخ لبيئات أجنبية . فيتحدث فى قصة ملك الأناقة ، بمجموعة الايام الجميلة عن جورج بروميل وحياته ، حيث كان ملكا للاناقة فى أواخر القرن الثامن عشر فى لندن . ويتناول فى قصة « الجمال الجريح » من نفس المجموعة، شخصية مدام دى سينون زوجة الكسندر دى سينون فى مطلع القرن التاسع عشر ولوحتها التى رسمها الفنان الفرنسى جان انجرسى . وفى قصة الحب الآثم من نفس المجموعة يتناول صلاح ذهنى حب سانت بيف الناقد لأديل زوجة صديقه فيكتور هوجو ، وهكذا . وتعتمد هذه القصة التاريخية الأجنبية عند ذهنى على عنصر المأساة الرومانسية القائمة على الحب كعاطفة مثالية، نراها فى تفضيل لوسيل دو بلسيس للموت مع زوجها وحبيبها كاميل ديمولاند وتسمى إليه فى قصة « لوسيل ديمولاند »، وهكذا « سقط رأس لوسيل بعد رأس زوجها بثمانية أيام » [٣]

---

(١) الرومانتكية ، ص ١٩٢ و ص ١٦٥

(٢) الرومانتكية ، ص ١٦٥

(٣) مجموعة الايام الجميلة ، ص ١٤٦

وحينما يحكم عليها بالموت نراها ترحب به كمصير يجمعها بزوجها الحبيب حيث، ارتسمت على شفتيها ابتسامة كلها أمل ، وكلها رجاء [١] ، كما نراها أيضا فى حب « كورو » « وروسو » و « ميليه » وهنرى مرجيه « لبائعة اللبن » «ميمى» فى قصة بائعة اللبن ، مجموعة الأيام الجميلة — ذلك الحب المثالى الذى خلده كل فنان من الفنانين الثائرين الأربعة فى أروع أعمالهم الفنية .

ولا شك أن هذه القصص تخضع عند الكاتب لاختيار دقيق تتجسد فيه عناصر كافية للمأساة الرومانسية،وليس أدل على هذا من موت أغلب أبطال هذه القصص موتة رومانسية مفجعة . فتنتهى ميمى فى قصة « بائعة اللبن » نهاية مفاجئة تترك آثارها الرومانسية فى معاناة الفنانين الأربعة بعد موتها . ويشنق كاميل ديمولاندو وزجته على المقصلة فيضعا حدا لهذا الحب المثالى فى نهاية مثالية فى قصة « لوسيل ديمولاند » وتنتهى حياة روميل بالجنون فالموت بعد سلسلة هائلة من الأحداث تمثل روح المخاطر الجواب فى قصة « ملك الأناقة » . ويعبر صلاح ذهنى عن هذه النهاية المفجعة التى انتهت بها حياة بروميل بقوله « ولم يخرج من غرفته الا محمولا إلى المستشفى ... مستشفى الأمراض العقلية ، وخرج من المستشفى محمولا مرة أخرى إلى قبره فى ٣ مارس عام ١٨٤٠ وكان كل مشيعيه ... خادمه الأمين ، وأرمسترونج التاجر الذى لم يكن من النبلاء » . [٢]

وإذا نظرنا بعد ذلك إلى الأسلوب الذى استخدمه صلاح ذهنى فى تعبيره عن هذه الموضوعات التاريخية فى بيئتها الأجنبية فسنجد أنه

---

(١) مجموعة الأيام الجميلة ، ص ٢٠

(٢) مجموعة الأيام الجميلة ، ص ٢٠

قد اشتمل على كل العناصر الرومانسية التى سبق ورأيناهـــا فى الرومانسية الاجتماعية من اعتماد على الصدفة فى لضم الأحداث وربطها . ومن استخدام للغة انفعالية، رغم أنها مباشرة تقريرية تصل فى مواقف التحمس إلى شكل خطابى ثائر .

فالصدفة هى التى ربطت بين الفنانين الثلاثة وبين هنرى مرجيه ، والصدفة هى التى جعلتهم يقطنون منزل العم جان ، والصدفة هى التى ألقت فى طريقهم ميمى بائعة اللبن فأحبوها فى قصة « بائعة اللبن » .

ويستخدم الكاتب الوصف الحسي التقريرى فى تقديم ملامح الشخصية الخارجية وفى تقديمه للبيئة كذلك . فيصف جوليت فى قصة « الحب الخالق» بقوله : « إن رأس مداموازيل جوليت على قدر كبير من الجمال . إن أنفها دقيق ، وعينها كاللؤلؤتين وفمها أحمر وجبهتها ناصعة البياض كرخام معابد الأغريق الأبيض ... وشعرها الأسود الغزير يعكس بريقا عجيبا ، والرقبة والكتفين والذراعين كلها جميلة ... جميلة لكى يرسمها الفنانون. إنها تدخل مباريات الجمال جنبا إلى جنب مع عرائس أثينا الصغيرات اللواتى أزلن الحجاب أمام براكستيل عابد فينوس»[1] وكلما اقترب الموقف من اللحظات المتأزمة كلما توهجت اللغة بخطابية حماسية نراها فى تعقيب الكاتب على قصة مارى ماركو قائلا : وما أعظم الشبه بين لوحة مدام سنيون ، وبين مارى ماركو مركيزة سينون ، كلتاهمـا عرفت أرصفـة الشوارع وعرفت غرف القصور والمتاحف ، وكلتاهما عاشت فى الحضيض والمجد ». [2] وحينما يعلم

---

(١) مجموعة الايام الجميلة ، ص ١١٥

(٢) المجموعة السابقة ، ص ٦٧

ميرجيه بمرض ميمي فى قصة « بائعة اللبن » أحس قطرات الدمع تبلل خده ... إن الوحدة دائما تجسم الأحزان ... إنها تحيل الأوهام الحزينة إلي فواجع واقعة وتقلب المخاوف إلى مآسي دامية » [١].

وواضح من تناول صلاح ذهنى لهذه القصص التاريخية أنه كان يبحث بها عن مهرب من واقع معاش وذلك بانتقاء أزمات انسانية عايشها الانسان فى أزمان وبيئات أجنبية تبرز الصورة المثالية التى يعشقها كفنان حالم. وقد أثر هذا بدوره فى اختياره لموضوعاته ولأبطال هذه الموضوعات. فأغلب هؤلاء الأبطال فنانون ثائرون كما رأينا تلهبهم مثلهم العليا حيث ينشدون تحقيقها. وفى الطريق يتعاملون مع هذه المواقف المتأزمة التى تنتهي دوما تلك النهايات الرومانسية المفجعة.

وبالرغم من أن الحدث التاريخى لم يكن هو الهدف الأساسي عند صلاح ذهنى إلا أنه أهتم فى أغلب قصصه التاريخية بالزمن التاريخى واثباته. ففى قصة الحب الخلاق « نجد أن جوليت درويه قد مثلت فى مسرحية لوكريس بورجيا فى الليلة الأولي على مسرح بورت سان مارتان فى ٢ فبراير عام ١٨٣٣ [٢] ويبدأ التعارف الحقيقى بينها وبين هوجو « ليلة الثلاثاء ١٩ فبراير عام ١٨٣٣ » [٣].

٭ ٭ ٭

---

(١) نفس المجموعة، ص ١٦١

(٢) ص ١١٧

(٣) ص ١٨٨

٣

الرومانسية التاريخية واستلهام التاريخ الفرعونى والعربى

وحينما ظهرت القصة التاريخية فى مصر ،ظهرت داخل تأثير الفكر الرومانى الذى ساد مصر آنذاك متأثرا بالدعوة إلى القومية المصرية تارة، والقومية العربية تارة أخرى ، مما استتبع احياء الحضارتين بعد أن طواهما من السنين كما يقول أبو حديد [١] .

وهكذا اهتمت هذه القصص بأحياء التاريخ القديم ،فكانت فى بدايتها تاريخية بحته تتوخى الدقة فى تصيد الأحداث والتأريخ لها ، وتحرص على ذكر الأسماء التأريخية بالكامل والتى غالبا ماتكون أسماء مشهورة . فيتحدث حبيب جاماتى فى قصته « شجرة الدر وضاربة الرمل » [٢] عن شجرة الدر والظروف التى أحاطت بها حتى موتها . ويتحدث طاهر الطناحى فى قصته « عليه بنت المهدى » [٣] عن هذه الشخصية التى برعت فى الشعر والألحان حتى فاقت عصرها .

وقد غلب على هذه القصص وأشباهها طابع التراجم الأدبية لحرصها الشديد على التاريخ بكل دقة حتى فى تسجيله زمنياً . فيقول حبيب جاماتى فى قصة « شجرة الدر وضاربة الرمل »: وكانت وفاة الملك الصالح صدمة قوية إلا أنها حدثت فى أثناء المعارك التى نشبت بين المصريين والصليبيين بقيادة ملك فرنسا لويس التاسع الذى نزل دمياط فى الخامس من شهر يونيو ١٢٤٩ وجعل يتأهب

---

(١) مقدمة مجموعة مع الزمان ، ص ٧

(٢) الهلال ، يوليو ١٩٤٧

(٥) الهلال نوفمبر ١٩٤٩

للزحف على القاهرة بطريق المنصورة وذلك قبل أن توافى المنية الملك فى هذه المدينة بخمسة أشهر »(١).

وفى هذه التراجم القصصية تحمل الشخصية ذات الشخصية التاريخية بالكامل . ذلك أن هذه القصص لم تأت فى الواقع إلا بقصد تقديم مادة تاريخية لفترات مجهولة فى تاريخنا وهذا هو السبب فى إنتقاء الأبطال والأحداث إنتقاء يمثل القيمة البطولية بقصد إثارة الحماس بالتركيز على المثالية فى البطولة .

وقد أثر هذا الاختيار فى الاعتماد على الأسلوب الخطابى الحماسى للتعبير عن هذه البطولة من ناحية ولتحقيق إمكانية التأثير المباشر على مشاعر ووجدانيات القارىء الرومانسى المزاج من ناحية أخرى . فيصف حبيب جاماتى اشتراك مرجانة جارية شجرة الدر فى مقتل شجرة الدر بقوله : « وكانت مرجانة فى مقدمة الضاربات ، تلك المنجمة التى شاءت الأقدار أن تكون صادقة فى نبؤتها تلك الغريمة القديمة التى حالت شجرة الدر بينها وبين الملك الصالح ، كانت طوال تلك الأعوام تتجسس على شجرة الدر وتوقع بينها وبين الناس وقد سنحت لها فى النهاية فرصة الانتقام فأغتنمتها »(٢) . ويصف طاهر الطناحى جو البيئة فى قصة « علية المهدية » بأسلوب غنى بشاعرية حسية فى قوله : « سجا الليل إلا من أعراس بغداد الساحرة ومجالسها العامرة فى عصرها الذهبى ، عصر هارون الرشيد . وأطل القمر بوجهه البـاسم البهيج وقد أحاطت به نجوم السماء فى موكب حافل بالجلال وتلألأت أشعتها على الديباجة السوداء تلألؤ

---

(١) الهلال ، يوليو ١٩٤٧ ، ص ص ١٠١ — ١٠٢

(٢) الهلال ، يوليو ١٩٤٧ ، ص ١٠٥

الأزهار فى الروضة الغناء ، وتضوعت أنفاس الرياض الزكية ، فملأت الأجواء نشوة وطيبا »[1] .

وهكذا كانت هذه القصص التاريخية الرومانسية ، قصصاً تاريخية حقيقية قام فيها التاريخ بدور المعبر عن الحماس القومى الهادف إلى بعث أمجاد الماضي وبطولاته مستلها فى ذلك المعانى التى تدفع إلى طريق المستقبل .

بعد ذلك اتجهت القصة التاريخية الرومانسية إلى البحث عن أزمات إنسانية ومواقف إنسانية مأساوية خلال الحدث التاريخى . فقصة عبد الحميد جودة السحار « العاهل الكريم »[2] تأمل فى الإنسان من خلال أحداث تثير وجدانه . ويعبر السحار عن موقف من هذه المواقف التى عايشها البطل بقوله : « فترقرقت دموعه فى عينيه ثم سالت على خديه لذكرى أمه الحبيبة التى آمنت بعظمته وهو غلام ، والتى أنارت أمامه طريق المجد » .

وفى قصة « السهم المسموم » يقدم لنا على الجارم[3] أزمة حب رومانسية متشعبة تنتهى بانتصار الحب وزواج نزار الخزارعى من محبوبته حفصة بعد سلسلة من الأزمات الغريبة ، كتلك التى كانت تعترض المحبين فى قصص المخاطر والمغامرات فى أدب العصور الوسطى فى أوربا .

وتقدم سنية قراعة فى قصة « يوم الزينة » صراعا وجدانيـــا بين الحب والواجب ، حب زوهارتى لخطيبها وواجبها فى أن تشى بخيانته لفرعون مصر رمسيس ، فتقول الكاتبة : وتصورت الشابة الجريمة النكراء التى سوف تحدث

---

(١) الهلال ، نوفمبر ١٩٤٩ ، ص ٥٤

(٢) مجلة الكتاب ، نوفمبر ١٩٤٩

(٣) مجلة الهلال ، أغسطس ١٩٥٠

فصرخ فيها ضميرها لتفعل شيئاً وإذا بالقلب يئن فى إيقاع من الشجن وهو يذكرها بمصرع الحبيب وزوج المستقبل القريب ، وتنازعتها الوساوس وعبث بها الشك ، وسدت مسمعيها ، إذ كان الضمير يقتلها . وكادت تحن إلى وجيب القلب ، ومرت لحظة خاطفة رفع فرعون الكأس فى يده وقربه من فمه فى هدوء وثقة ، ثم دوت صرخة مزقت السكينة ، وانهلعت لها القلوب » (١) . وذلك لأن خطيب زوهارتى بسماتيك كان قد وضع السم فى قدح الجعة وأعطاه الملك .

وفى مثل هذه القصص يصبح الاهتمام بالحدث التاريخى مقصوراً على احياء عصر وبيئة القصة فى عاداته وتقاليده ومقوماته المختلفة . فيقول على الجارم فى تقديمه لعصر وبيئة قصته « السهم المسموم » : بغداد فى أحد شهور سنة مائة وواحد وثمانين أيام خلافة الرشيد ، وكانت الشمس تتهادى للغروب وكانت أشعة الأصيل تسقط على نهر دجلة ، فتحيل لجينه ذهباً نضاراً وكانت القصور تبدو على الشاطىء الشرقى شامخة البناء بعيدة الذرا . وكان بينها قصر على الطراز البيزانطى ، امتاز بكثرة نوافذه واتساع حديقته التى أحاطت به فجعلت منه صورة للفن الهندسي الرفيع فى اطار أخضر بديع . هذا قصر أبى عبد الله محمد الموصلى وقد كان من أعظم تجار بغداد وأكبر سراتها » (٢) .

أما بالنسبة للشخصية التاريخية ، فقد فقدت فى هذه القصص شهرتها البطولية التاريخية وأصبحت شخصية عادية تمثل طبقة أو أتجاهاً فى العصر التاريخى ، حتى يكون ذلك أفسح للكاتب فى خروجه على الحقائق التاريخيه متى استوجب

---

(١) الهلال ، ديسمبر ١٩٥٠

(٢) الهلال ، أغسطس ، ١٩٥٠ ، ص ص ١٨ — ١٩

البناء الرومانسي ذلك . وأصبحت الشخصية تحقق رومانسيتها خلال أزمة الحدث وطبيعة تكوينها وتعاملها مع الأحداث. فزوهارتي في قصة سنية قراعه « يوم الزينة »، مجرد فتاة عادية كانت تعيش في حماية رمسيس بعد قتله لوالدها في حربه للحيثين . وعائشة المخزومية التي حققت البطولات المدهشة حفاظاً على البقاء إلى جوار خطيبها في قصة « الفارس الملثم » لعلي الجارم [1] ليست على مستوى الشهرة التاريخية التي رأيناها من قبل في القصص التي تهتم بترجمة أبطال التاريخ .

وهكذا كان التاريخ هنا أقرب ما يكون إلى الاطار الخارجي الذي يلف الأزمة الرومانسية المعتمدة على إشاعة جو من الأسى والشجن عن طريق لوصف الشاعري والأسلوب الخطابي المواقف المأساوية خاصة في نهايات القصص . فحينا تكتشف فلورندا حقيقة الفارس الملثم، وأنه ليس إلا خطيبة القائد الذي أحبته « خرجت باكيه بين الحسرة واليأس وتضرب كفا بكف وهي تولول وتصيح : ضاعت بـــلادي وضاع حبي » [2] . وفي قصة « السهم المسموم » لعلي الجارم كذلك نجد هذه النهاية المماثلة لنهاية قصة الفارس الملثم : » تحرك الجيش للعودة إلى بغداد، ورأى بعض الجند عن بعد فتاة يزودها الروم برماحهم عن الوصول إلى العرب، وسمعوا لها نواحا وأنينا يدمى القلوب ويبكى العيون، فتلفت الجند في ألم واشفاق، وتساءلت حفصة في صوت حزين : من الفتاة ؟ من تكون الفتاة ، ولكن لم يكن بالجيش كله إلا

---

(١) الهلال ، يوليو ١٩٤٩

(٢) الفارس الملثم ، لعلي الجارم ، الهلال ، يوليو ١٩٤٩

رجل واحد يستطيع أن يجيب ...... وأن يقول لها إنها هيلين ... ذلك الرجل هو نزار خطيبها وحبيبها »[١] .

(٤)

محمد فريد أبو حديد

اتجه محمد فريد أبو حديد فى قصص القصير التاريخى إلى استيحاء مصر عبر التاريخ كاطار عام لتلك القصص ، ولذلك تنوعت أجواء البيئة التاريخية فى قصصه، من فرعونية كقصة فنان طيبه وحبيب آمون والمعجزة من مجموعة مع الزمان ، إلى عملية ربط بين التاريخ المصرى القديم والعهد القديم فى التوراة كما فى قصة شاؤول بن شمويل اللاوى من مجموعة مع الزمان كذلك ، إلى بيئة حاول فيها أن يربط التاريخ المصرى القبطى بالفتح العربى لمصر فى «قصة « مينا الأتريبى » من نفس المجموعة » كما تناول التاريخ المصرى العربى من أيوبى إلى مملوكى كما فى قصص « سلامش » والأمير بدر الدين بليك وآخر السلاطين » من نفس المجموعة .

وإذا نظرنا فى هذه البيئة التاريخية لقصص أبى حديد وجدنا أن أغلبها يهتم بمجرد عرض التاريخ ، أو كما يقول عنها : إنها « تأمل فى أخبار القرون الغابرة التى تطوى فى سجلها أصداء متكررة من مسرات البشرية وأحزانها ومن تساميها واسفافها »[٢] .

وفي أغلب هذه القصص يأتى الاهتمام بالأحداث التاريخية في المحل الأول

---

(١) الهلال ، أغسطس ١٩٥٠ ، ص٣٢

(٢) محمد فريد أبو حديد ، مع الزمان ، كتب للجميع ، مارس ١٩٥٤ — المقدمة ص٦

فيقدم المؤلف دراسات تمهيدية فى البداية لبيئة القصة التاريخية يغلب عليها طابع التقديم التقريرى . فيصف وجود وفود الاحتفال بعيد الربيع عند المصريين القدماء فى قصة فنان طيبه بقوله : ,, وكانت السفن فى الميناء ترفع أعلامها الملونه وقد أنتشر النوتية فوق ساحل النهر يغنون ويشربون جعة الشعير وهم من ألوان مختلفة جاءوا من جميع أطراف الأرض ، ليحملوا خيرات بلادهم الي عاصمة فرعون . كان فيهم نوتية من فينقية بشعورهم المضفورة ولحاهم الطويلة وبشرتهم البيضاء وعيونهم السوداء ، وكان فيهم بحارة من جزائر البحار من الشرد والشكاشن وأهل كنوسوس وقبرص وروس وهم لايكادون يسترون أبدانهم الا أن تكون قطعا من الجلد يعلقونها حول أعناقهم فتتدلى فوق ظهورهم وصدورهم ، وأما بحارة كوشن فكانوا يلفون أرباطا حول أوساطهم ويرقصون فى حلقات صاخبة لايهبأون بضحكات الجميع الملتف حولهم من المصريين المتأنقين فى ملابسهم الكتانية الفضفاضة ونعالهم الملونة والشعور المستعارة التى تتدلى على أكتافهم ,, [١] .

وفى هذه القصص التى تهتم بالجو التاريخى والحدث التاريخى يعتمد أبو حديد في اختياره للشخصيات على المشاهير من القود والأبطال فيسميهم بأسمائهم الحقيقية ثم يذكر مجموعة الحوادث التى تبرز ملامح البطولة فى هذه الشخصية . فبطل قصة آخر السلاطين من مجموعة مع الزمان هو السلطان طومنباى الذى يطارده أياس مطالبا بالسلطنة [٢] .

(١) مع الزمان ، ص١٧

(٢) نفس المجموعة ، ص ١٢٨

وإلى جانب هذه القصص التى اهتم فيها أبو حديد بالتاريخ فى أحداثه وأشخاصه فى المحل الأول ، فهناك بعض القصص التى حاول فيها أن يقدم لمحات انسانية عامة وقام فى التاريخ بتقديم ,, جو العصور ولونها ، متجها إلى المعانى الخالدة التى تنحدر من عصر إلى عصر محتفظة بجوهرها وإن تعددت صورها ,, [١] وتحتل العاطفة فى هذه القصص الاهتمام الأول ، وتأتى دائما كعاطفة رومانسية ترتبط بالمثالية فى صفاتها وتتصل بالعديد من المآسى والفجائع ، وخلال ذلك عالج أبو حديد الحب بين الأمير وابنة الشعب ووقوف الكبرياء فى وجه هذا الحب حتى يقضي عليه بموت المحبوبة كمدا باقصاء الحبيب عنها ، كما فى قصة " فنان طيبة " من مجموعة " مع الزمان ، وتتناول الحب الذى يصنع المعجزات فى قصة " المعجزة من نفس المجموعة " ، والحب الذى يجعل أقسى القلوب تلين فى قصة " سلامش ، حتى أن سلامش ,, لم يملك نفسه من أن تجيش وقال لها ,, للمرأة والأسيرة التى أحبها ,, فى تأثر : إننى أرحمك فى حزنك الذى لا أملك دفعه . كان أهلك أعدائى وكنا معا فى ميدان القتال يسعون فيه لقتالنــا كما كنــا نسعى إلى قتالهــم ، وهل للشجعان مصير الا الموت فى ميدان الحرب ؟ ولو كان أهلك بين هؤلاء الأسرى لما ترددت فى افتدائهم من أجلك ولكنهم فى غير حاجــة إلى ولا إليك . إن حزنك يؤلمنى وإن كانت كبرياؤك قهرت كبريائى . إذا شئت أن تبعدى إلى مكان تختارينه كان لك ما تشائين ، وإن احببت المقام هنا ، كنت فى أعز مكان عندى [٢] .

---

(١) مع الزمان ، المقدمة ، ص ٦

(٢) مع الزمان ، ص ١٠٦

وبذلك كانت هذه القصص صورا للحياة الإنسانية قام فيهـــا التاريخ بالوقوف عند مجرد تصوير الجو الزمنى لأحـداث ذات دلالة انسانية عامة وأبو حديد فى معالجته لهذه اللحظات الإنسانية يقصر اهتمامـة على المعانى الخالده ايمانا منه بأن الشرق قام « قرونا طويلة على اشاعة المدنية وبث روح السلام فى أقطـار الأرض ونشر ألوية العلوم والفنون فى مجـاهل البشر ، فإذا كان اليوم يطلب المشاركة فى جهود العالم المتمدن فلا غنى له عن أن يتجه فى سبيله على هدي ماضييه الكريم . » [1] .

وبدت هذه المعانى الخالدة فى الالحاح على تجسيد البطولة والتغنى بهـا، حيث يتنـاول الحـدث الإنسانى بطولة مثالية فى الموقف ، كبطولة عاتكة إبنة نهشل فى قصة « فارسة قصر الباهلى » ، وبطولة عبد الله بن قيس الحازنى فى قصة « أمير البحر الأول » من مجموعة مع الزمن .

ولتأكيد ملامح البطولة فى الموقف كان ذلك الاسلوب الانفعالى المتحمس الذى يصل فى أحيان كثيرة إلى لهجـة خطـابية منفعلة فيصف عبد الله بن قيس فى قصة « أمير البحر الأول » بقوله : « كان لونه الأسمر الذى لوحته الشمس ينم عن أنه من أبناء الصحراء وإن كانت ملابسه تكاد توهم الناظر اليه أنه أحد أبناء الشاطىء الذى يسير فوقه ، شاطىء فينقيا الذى أنجب من خاضوا لجج المحيط منـذ عشرات القرون . كان سرواله الطويل ينتهى مـن أعـلاه إلى المنطقة الجلدية العريضة التى تدور حول وسطه ويتدلى منهـا سيفه المقدس ، وكانت هامته الضخمة وقامته العالية وصدره العريض وأطرافه السبطة تنادى بأنه ممن تخشى سطوتهم فى الحرب ، وكانت نظراته الخاطفة

---

(١) مقدمة مع الزمان ، ص ١٠

تلمع كالبرق إذ التفت حوله كالصقر الحذر وهو يسير الهوينى ينقل الطرف على الأفق كأنه يريد أن يستشف ما وراءه . وكان فرسه الأبيض يسير فى أثره بغير زمـام مثل كلب مخلص أو تـابع أمين . وقد رق الهواء فلا تكاد تتردد من نسماته أنفاس ، وسكن البحر فصار بساطـا لا تكاد تجعد سطحه موجة ، وصفـا لونه وتلألأ شفافـا تنفذ العين فى رقارقه إلى القيعان الرملية البيضاء التى كانت تلمع فى ضوء الشمس الباهر ، كان المنظر كله هادئا جميلا يبعث فى نفس الشاب شجناً هادئاً يسير ما كان فى فؤاده من أمان مبهمه ، فقد كان على وشك أن يركب هـذا البحر لأول مرة لكى يحمل لواء العرب إلى أرض الروم » (١) .

* * *

إبراهيم المصرى :

أما إبراهيم المصرى فقد عمد إلى التاريخ ليتخذ منه منطلقـاً لابراز خياله الشاعرى ، ولاجراء تعادلية موفقة بين الخيال والواقع . وقد تنبه لذلك فوزى سليمان حينما قال عن إبراهيم المصرى فى قصصه التاريخية : « إن عـامل الزمن يفسح مجال الخيال فى تصور قصصه ، ويمكنه ذلك من اضفاء الوان شعرية ومثالية خارقة أو ألوان مبهرجة وغريبة يقربهـا من واقع الحياة اليومى ، كما يبدع منها واقعا أجمل وأروع يهيمن عليه الخيال وإن لم تختف منه الحقيقة (٢) .

فاهتمام المصرى بالتاريخ فى الواقع يقف عند مجرد الاهتمام به كأطار خارجى يمثل الهيكل المحتوى لمشكلته الانسانية المعالجة حتى أنه لجأ إلى التاريخ الانسانى

---

(١) مع الزمان ، ص ٧١
(٢) فوزى سليمان : ابراهيم المصرى ، ص ٥٧

عامة كاطار شكلى لقصته التاريخية القصيرة ،حيث نراه أحياناً تاريخا مصريا قديماً فى قصة اللهب وقصة « شادية النيل » من مجموعة الكأس الأخيرة ، وفى أغلب قصص مجموعة وثبة الاسلام ، ونراه أحيـــاناً تاريخياً صينياً فى قصة « حارسة المعبد » ورومانيا فى قصة« اغراء » وروسيا فى قصة « فرائس الاقطاع » وأسبانيافىقصة « فى مهب النار » وكلهامن مجموعةالكأسالاخيرة . وهذا يعنى أن الكاتب قد أتسع فى معالجته للموضوعات التاريخية إلى مفهوم انسانى عام يتحمل التجربة الانسانية الشاملة التى يعالجها.

لهذا نرى أن المصرى فى هذه القصص قد أكتفى من التـاريخ بالاطـار الخارجى منه والمقدمات القصيرة التى يحاول فيها أن يوجد للقضية المعروضة انتماء زمنيا ومكانياً خلال التاريخ . فيقدم قصة اللهب بقوله « فى ضاحية من ضواحى مدينة طيبة وعلى مقربـة من النيل وبـين الحقول الفسيحة والبيوت القروية الميسورة والمزدانة البساتين والرحبات بتماثيل الآلهة آمون وإيزيس وتوزيس وأشجار النخيل القائمة حولها والمتراصة فى نظاممهيب كأنها أعمدة معابد شاهقة ، نشأت الفتاة الساحرة الجمال « ميريس » [1] . ويقدم قصة « حارسة المعبد » بقوله: « كان ذلك فى إحدى مدنالصين القديمة ، وكان معبد الآلهـة الصينية « دورجا » آلهـة الدمار التى تنزل شر ضروب النقم بكل من يقترف جريمتىالسرقة والزنا ، قائماًوسط حديقة غناء ذات أشجار باسقة ،وكان الوقت ليلا والقمر فى أبانه وأشعته الفضية الساطعة تنساب من خلالالأغصان وتتسلل فى رفق إلى الهيكل الكبير حيث ينهض تمثال الآلهة المقنعة بقناع من

---

(١) الـكأس الاخيرة ، ص ٥

الحرير الاحمر ، وكان الهيكل ساكناً يسبح فى ظلمة نيرة ، (١) . وهذا التقديم كما نلاحظ لا يمثل أهمية تذكر فى احياء الجو التاريخى ، فباستثناء الأعلام فى هذه المقدمات يصدق التقديم على عديد من البيئات والأزمنة .

والتجربة المتناولة بعد ذلك فى قصص ابراهيم المصرى التاريخية القصيرة تجربة انسانية عامة تتمثل أغلب المشاعر والقضايا الرومانسية خلال عنصرى الحب والصراع .

والحب فى هذه القصص حب رومانسي مثالي يقوم على التضحية والتعفف، كما فى قصة « اللهب » وقصة « شادية النيل » من مجموعة الكأس الأخيرة . ويواجه هذا الحب مختلف العقبات وينتهى دوما نهاية مفجعة . « فنازيتا الجميلة، فى قصه « شادية النيل » تبحث عن الحب وحينما تجده فى شخص حابى الفتى اللقيط الذى يعيش بمعزل عن العالم فى مدينه الأموات ، تهجر مدينه الأحياء وتهجر ثراهـا ومجدهـا وفنها وتعيش معه سعيدة فى قرية غنيه إلى جواره . وحينما تحاول بنت فرعون أن تبعدها عن حبيبها تقتله حتى لا تأخذه منها بنت فرعون . وبعد سلسلة من المغامرات « وقبل أن تعصف بهـا أنانية الجسد وتندفع نحوها الجماهير ، انقضت نازنيا على أحد الجنود المحيطين بها وانتزعت خنجره من حزامه ثم أغمدت الخنجر فى صدرها وهى ترتمى على تمثال الاله وتنظر فيه إلى وجه حابى » (٢) .

وحب محمد قاسم لماليني الهنديه فى قصة « وبدأت المعركة » نموذج آخر

---

(١) المجموعة السابقة ، ص ٦١
(٢) الكأس الأخيرة ، ص ٣٠

الحب العفيف المثالى الذى تعترضه المصاعب والعقبات وينتهى تلك النهـايات المفجعة . فبالرغم من أن مالينى تحبه أيضا ، إلا أن كبرياءها يصر على الحـاق المذلة به لأنه أذل أهلها وفتح بلادها ، وهكذا كانت السبب فى موته : وحينما تتضح لها نتيجة فريتها تصيح ، والدمع يمزق صدرها ويكاد يخنقها . لقد خدعتكم . خدعتكم جميعاً ... هذا الرجل لم يغتصبنى ... لم يمسنى ... عف عنى فى حين أنى ذهبت إلى خيمته عارية .. لقد أحببتــه ، عبدتــه ... ولكنه كان خصمى ، كان هو الرجل الذى هدم بلادى فكبر على أن أحبه وكبر على ، أن يصبح سيداً على نفسي وجسمى بعد أن أصبح سيداً على وطنى فقـاومت عاطفتى جهدى ، وأردت بهذه الفرية أن أثأر منه . وأثأر من حبى ... أجل... وأردت أن أثأر منه ، أما هو فلم يشأ أن يصبغنى ... لم يشأ أن يجهر بالحقيقه خشية أن يكون السبب فى قتلى . وهــكذا قتلته أنـا ، قتلته بيدى ... قتلته بكيدى وحقدى ... فاقتلونى اقتلونى . فحياتى كلها أصبحت بعد قاسم هباء»[1] .
ويعقب الوليد بن عبد الملك على هذا المشهد الخطابى المتحمس بقوله: « ياقوم هذا يوم مجموع له الناس ، وهذا يوم مشهود . من جاء بالحسنة فله خير منهـا ، ومن جاء بالسيئة فـلا يجزى الذين عملوا السيئات إلا ماكانوا يعملون . لقد خسرنا بوفاة محمد قاسم قائداً من خيرة قوادنا . كان بطلا فى جهاده وبطلا فى حبه وبطلا فى تضحيته ، وبطلا فى رياضة نفسه على التعفف المطلق عن المرأة التى يهواها انقاذا لها من الموت ، ولو على حساب حيـاته ، ففيه يصدق قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم « من عشق فعف فمات ، مات شهيداً » إن

---

(١) مجموعة الـكأس الأخيرة ، ص ٥٩

موته لم يذهب سدى . لقد كسب للاسلام روحا ، وهذه الروح قد يشفع لها عند ربها أنها ندمت وتابت وعرفت فى لحظتها الأخيرة أين هو الهـدى ، أما صورة الروح ، أما الأميرة الهندية مالينى ، فقد كانت برغم دهائها ومكرها بطلة فى وطنيتها وبطلة فى اقدامها على الموت توكيدا لحبها وتكفيرا عن دينها فليحملا إذن جنبا إلى جنب وليدفنا فى قبرين متجاورين وليجزل الله لهـــا الرحمة والمغفرة [١] .

وفى هذا الجو المثالى يلعب الوصف الشعرى دوراً هاما فى اذكاء العواطف والهابها . يقول المصرى فى قصته « صراع على رجل » :فنى تلك الليلة كانت الأميرة الكهلة متربعة على إحدى الأرائك فى مخدعهـــا الخاص ، تحدق من النافذة إلى النهر البعيد ، وتسبح فى أشعة القمر المتدفقة عليها ، وفكرها شارد وعيناها زائغتان وفجأة أشرق وجهها وأشعر بدنها وارتجف كيانها كله إذ لاح أمامها طيف الشاب الرائع حسن رستم [٢] .

° ° °

(٦)

وهكذا نرى أن الاتجاه الثانى من إتجـاهـات القصة المصرية القصيرة فى مرحلة ماقبل الواقعة ، كان إتجاها ذا صبغة رومانسية هو الآخر ، حيث اتجه عدد من كتاب القصة القصيرة إلى التاريخ استلهاماً لبطولاته فى زمن أحوج ما يحتاجه هو البطل ، وانسحابا من هذا الواقع إلى عوالم أخرى غائبة فى الماضي .

---

(١) نفس المجموعة ، ص ٦٠
(٢) الكأس الأخيرة ، ص ٧١

وقد رأينا كيف قدمت هذه المشاعر الرومانسى من خلال البحث فى بيئات أجنبية عند صلاح ذهنى ، وكيف أن هذا الانسحاب كان انسحاباً إلى عـالم الحلم الرومانسى . ثم رأينا بعد ذلك كيف اتجهت هذه القصص التى تعتمد على الحدث المنتقى من التاريخ إلى احياء التاريخ المصرى الفرعونى ، والتاريخ العربى وذلك فى اطار الدعوة إلى القومية المصرية ، والقومية العربية ، وكيف تطورت داخل هذا الإتجاه من مجرد التركيز على جوانب البطولة فى هذا التاريخ . مما يقرنها بهدف تعليمى — ، كما فى قصص حبيب جاماتى وطاهر الطناحى وأغلب أعمال أبى حديد ، والاهتمام بالتأريخ لأحداثها ، إلى الاكتفاء من التاريخ بمجرد الشكل العام الذى يحدد اطار البيئه الزمانية والمكانية للأحداث ، وإستبدال المأساة التاريخية بمأساة إنسانية عامة وعادية بعد أن ترك الكتاب الأبطال التاريخيين الحقيقين كما فعل على الجارم وسنية قراعه وعبد الحميد جودة السحار وأبو حديد فى بعض أعماله ، وإبراهيم المصرى .

هذا وقد ظل للقصة القصيرة فى هذه الأعمال نفس المفهوم الذى رأيناه عند أصحاب الرومانسية الاجتماعية ، سواء على مستوى البناء الفنى ، أو على مستوى الهدف من العمل الفنى ووظيفة القصة داخل النظرة التى تحكم تحديد هذا الهدف .

الفصل الثالث

الرومانسية التحليلية

(١)

اهتمت الحركة الرومانسية منذ ظهورها في الأدب الغربي بالفرد والبحث فى نواحيه المختلفة ومتعلقاتها المتعددة فكان هـــذا مدعاة إلى الاهتمام بتحليل دوافــع أفعاله فى اطار الفكر الرومانسى ، وعندما ظهرت الحركة الواقعية ، زاد الاهتمام بدراسة الفرد وتحليل دوافعه فى اطار المؤثرات التى يخضع لها ، سواء أكانت هذه المؤثرات مؤثرات داخلية تشكل السلوك الفردى ، أو مؤثرات خارجية يخضع لها الفرد فى أفعاله وردودها .

وقد أشار رواد القصة القصيره الأوائل فى الأدب المصرى الحديث إلى هذه التحليلة وأهمية دراسة الدوافع والمؤثرات المحيطة بحيث تكون القصة « عبارة عن دوسية يطلع فيه القارىء على تاريـخ حياة انسان أو صفحه من حياته ، ويجمل بالكاتب أن يدرس فيها أسرار الطبيعة البشرية وخفايا القلب الإنسانى الغامض ، والتطور الاجتماعى والأخلاق ، وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة فى نفوس الأشخاص » [1] .

وواضح هنا مدى تأثير وجهات نظر الواقعين، خاصة، نظرية تين فى هذه الأفكار التى لم يستطع جيل الرواد تمثلها فى العمل الفنى لصدورهم فنياً وذوقياً عن مفهوم متخلف عن الفكر الواقعى ، ولخضوعهم لعديد من المشاعر الرومانسية ــ كما رأينا :

وساعد على نمو هذ الاتجاه التحليلى بعد ذلك اتساع حركة الترجمة وخاصة

---

(١) عيسى عبيد ، مقدمة احسان هانم

النفسية فقدم عباس حافظ العديد من الترجمات التلخيصية لهذه القصص التحليلية مثل اعترافات فتى العصر لموسيه وقلب امرأة لبورجيه والفتى الغريب لهاردى و « وليد الهوى » لجبريل دانونزيو ومدام بوفارى « لفولوبير » وغيرها من الأعمال التى جمعها فى كتابه « خبير بالنساء » ،وقدم سلامه موسى دراساته النفسيه الواسعة التى اشتملت على خلاصة مبسطة لآراء علماء النفس وخاصة فى كتابه « أسرار النفس » ، وقدم إبراهيم المصرى العديد من الدراسات التحليليه الأدبيه عن دستويفسكى وطاغور وتولستوى وشكسبير وبودلير وزولا ومارسيل بروست ورومان رولان وأندريه جيد وغيرهم . (١)

وعاصر جيل ما قبل الواقعية هذه المترجمات ، وتأثر بها وبغيرها من الأعمال ، وحاول أن يقدم أعمالا قصصية يدرس فيها الفرد ودوافعه محللا أفعاله وردودها ، ولكنه كان جيلا مشبعاً بالمشاعر الرومانسية والفكر الرومانسي إلى جانب أن أدواته الفنية فى الحس بالعمل القصصى الفنى ، والتعبير من خلاله ، كانت أدوات لا تزال تمر فى دور التجريب والتدريب ، فلم يكن الكاتب القصصى قد اكتسب بعد الخبرة الفنية التى تمكنه من التفهم والتعبير .

ولهذا كانت تلك الأعمال التحليلية التى قدمها هذا الجيل أعمالا تتسم إلى حد كبير بالسذاجة والسطحية ، كما كانت أعمالا تصدر من خلال حس أكثر بالفكر والمشاعر الرومانسية .

وفى هذه القصص سار التحليل والتشخيص جنباً إلي جنب مع العناصر الرومانسية الأخرى بكل ما فيها من اعتماد على أدب شخص يأخذ طابع

---

(١) فوزى سليمان : ابرهيم المصرى ' حياته وأدبه ' ص ص ١٩٠ــ ٢٠٠

الاعترافات والحاح فى تصوير المواقف المأساوية...الخ هذه العناصر الرومانسية التى تعرفنا عليها من قبل .

وأغلب قصص هذا الاتجاه في الأدب المصرى المعاصر تتخذ طابع الاعترافات لتقدم تقريراً شاملا عن حياة الشخصية وظروفها وبيئتها ، كأثر هام فى التكوين العام للشخصيه ، يأخذ بعدها الكاتب فى استعراض مراحل حياة الشخصية حتى نهاية المأساة .

وقد عالج كتاب هذا الاتجاه كما سنرى كثيراً من الأمراض النفسية كالانطواء وحب الألم وتعذيب الذات والآخرين والسوداودية والاضطهاد ومرض العظمة . كما تعرضوا لدراسة الغريزة الجنسية كدافع هام للسلوك البشرى،وكذلك تناولوا الشذوذ فى حالته الفرديه التى لاترجع إلى بيئة بقدر ما ترجع إلى تشويه فى الحالة المقدمة ، كما عالجوا الشذوذ كحالة مرجعها الظروف المحيطه التى تؤثر بدورها فى انحراف السلوك . ومن هنا كانت دراستهم للبيئة وأسلوب الحياة والثقافه والظروف العائلية للحالة التى أمامهم. وقد أدى هذا الإهتمام بتدارس الحالات النفسية إلى انتشار قاموس علم النفس ومصطلحاته فى كتاباتهم بشكل بين .

وتتدخل الصدفه القدرية بمفهومها الرومانسى في قصص هؤلاء التحليلين فتبدو وكأن الصدفة القدرية هى التى اعترضت طريق الشخصية فأحالتها من حالتها السوية إلى هذه الحالة المريضة .

أما أسلوب هذه القصص فهو الأسلوب الرومانسي بخصائصه المعروفةوالتي سنراها بوضوح فى تناولنا لهذه الأعمال . وإن كانت القصة التحليلة قدحققت

تقدماً أكثر بتخلصها إلى حد لا بأس به من الأسلوب الانفعالي الحماسى ، ودخولها فى المسار الطبيعى للغة فى القصة ، وأنها وسيلة توصيل ، وليست غاية جمالية فى حد ذاتها .

* * *

(٢)

ابراهيم المصرى :

نشأ ابراهيم المصرى نشأة شعبية تعرض فيها لكثير من متاعب أسرته الفقيرة كاضطراره إلى العمل فى وظيفة بسيطة فى البنك العقارى وتعرضه لحياة متعطلة نتيجة فصله من البنك ومكوثه فى حالة التعطل هذه حوالى ثلاث سنوات ثم عثوره على عمل فى أحد المعاهد كمدرس بديلا لأخيه الذي مات بمرض التدرن الرئوى . (١) . فحياة ابراهيم المصرى فى نشأته الأولى من ثم حياة زاخرة بالفواجع والآلام ولكنها أتاحت فى بعض مراحلها للمصرى فرصة التزود الثقافى حيث مكث قرابة السنوات الثلاث ، يذهب إلى دار الكتب المصرية صباح كل يوم ويمكث فيها قارئاً شتى الكتب فى مختلف العلوم والفنون والآداب من عربية وأفرنجية ، ثم يغادر المكتبة ظهراً إلى مطعم قريب حيث يتناول سندوتش فول ، وبعض أقراص من الطعمية ، ثم يعود إلى المكتبة عصراً كيلا يخرج منها إلا عندما تغلق فى المساء أبوابها ، (٢)

وبعد عمل متواصل فى التدريس والكتابة ، استنزف منه قواه وجهده

---

(١) فوزى سليمان : ابراهيم المصرى ، ص ص ٥-٨

(٢) المرجع السابق ، ص ٧

انهارت أعصاب ابراهيم المصرى فسقط على الأرض ، وكانت فترة من الشلل الذهنى والعصبى دامت أربع سنوات أى فترة الحرب العالمية الثانية كلها ـ هجر فيها المصرى القاهرة ، واستقر فى ضاحية عزبة النخل حيث عاش تلك السنوات الأربع أشبه بطفل يولد من جديد . (١)

وقد بدأ ابراهيم المصرى حياته الأدبية بكتابه البحوث والمقالات الأدبية والتراجم فى صحيفة البلاغ ومجلة البلاغ الأسبوعى ، ثم جمع هذه المقالات والدراسات بعد ذلك فى كتابه « الأدب الحى » الذى صدر عام ١٩٣٠ .

وكان عمل المصرى فى البلاغ متنوعاً ، كان يكتب صفحة أدبية ، وصفحة انسانية وصفحة سينمائية . وكان يترجم التلغرافات ويعلق على الكتب الجديدة ، ويكتب فى شتى الموضوعات الاجتماعية (٢) . ومن خلال اشتغاله بالصحافة « شاءت مقتضيات الصحافة أن يعهداليه بكتابة مقال نسوى ، فكتب المقال ، فأعجب به الجمهور ، فطلب اليه صاحبا الجريدة أن يكتب فى هذا النوع أيضاً » (٣) فكتب عن المرأة وعلاقتها بالرجل ، وعن الحب والغيرة وعن الزواج والطلاق وكانت نظراته وتحاليله تثير الدهشة لفرط دقتها وعمقها » . (٤)
وقد مهدت الظروف لتقبل الجمهور لهذا اللون من الدراسة ، فقد كان المجتمع المصرى آنذاك يموج بحالة من التطور تمثلت فى بداية اتصال رجاله ونسائه

---

(١) نفس المرجع ، ص ص ١٤ ـ ١٥
(٢) فوزى سليمان ، ص ١٠
(٣) نفس المرجع ، ص ١٦
(٤) فوزى سليمان ، ص ٣٠

بعضهم ببعض فى شتى ميادين العمـل ، فبـدأت حاجتهم إلى معرفة أسرار العلاقات التى تربط بين الجنسين ، ومعرفة الاساليب التى يمكن أن تقرب المسافة بين الرجـل والمرأة ، فكان تمثل ذلك عند المصرى كتبه الثلاث : مدرسة الحب والزواج — دروس فى الحب والزواج — الغيرة .

وهكذا ظهرت وتبلورت نزعات المصرى التحليلية فى ظروف كان المزاج الرومانسي هو الصفه الغالبة على النتـاج الأدبى عموما فى مصر ، زاده عنـد المصرى نشأته الخاصة ، ومعاناته للألم ،والتزامه بالنزعةالاصلاحية الاجتماعية.

* * *

وتتناول القصة الرومانسيةالتحليليه عندابراهيمالمصرىحالاتالاضطراب فى النفس البشرية . فالراوى فى قصة المطاردة ، مجموعةالإنسان والقدر،إنسان مشتت يعانى من أزمة الاحساس بالاضطهاد ، ودولت هانم فى قصة دولت هانم ، (مجموعة كأس الحياة) عجوز متصابيهتحاول أن تظفر باعجابخطاب بناتها ، وبطلة قصة ، الأرملة اللعوب ، (مجموعه كأس الحياة) تستعذب الألم وتحب أن تراه فى الآخرين وفى نفسها .

وتنتمى هذه القصص فى غالبيتها إلى القصص الشخصى ، يقص فيهـا المؤلف الحـدث على أنه قـد عاشه من خلال ضمير المتكلم ، كـقصص : بنت السلطان واعتراف والحنان والقاتـل والأرملة اللعوب وجناية أم والعـابثة بالقلوب من مجموعة كأس الحياة ، وقصص المقامر والحياة الثانية وقصـة امرأة من مجموعة قلوب الناس ، وقصص المطاردة وظلام ونور وعروسة وامرأة وفى سبيل الجسد من مجموعة الإنسان والقدر ، وقصص سجينة الحلم والنار والأفعى والغروب من مجموعة صراع الروح والجسد ... وغيرهـا .

فتظهر القصة فى قالب الاعترافات الشخصية . يقول فى بداية قصة « المقامر » « كنت قانعاً بحظى ، سعيداً بزوجتى ، منصرفاً إلى بيتى وأولادى ، راضياً بوظيفتى الحكومية المتواضعة حتى دخلت عالماً غير عالمى ، واتصلت بطبقة غير طبقتى ، وتعرفت إلى نفر من الشباب الأثرياء العاطلين » (١) .

وخلال هذا الاعتراف الشخصى يتجه الكاتب إلى الاهتمام بالنزعة السلوكية للأشخاص وتحليلها فى سلوكها ودوافع هـذا السلوك . فتتناول قصة مأساة ضمير من مجموعة قلوب الناس — قصة الوجيه مختار بك ، وكيف أنه كان محباً للمال حباً جنونياً وكيف أدى اسرافه وتبذيره إلى رهن ممتلكاته وبات مهدداً بفقدانهـا ، وهنا خطرت له خاطرة ، وهى أن يؤمن على حياة امرأته وأن يبحث عن دواء قاتل لها ، وعثر على الدواء عند صديقه الدكتور صلاح مقابل اقتسام قيمة وثيقة التأمين بينهما ، وتمت المؤامرة واستطاع الوجيه مختار بك أن يسدد ديونه . لكن ضميره لم يلبث أن أستيقظ وأخذ يطارده ، وفى محاولة منه للتحايل على الأمر تزوج قريبة لامرأته السابقة تشبهها ، وحاول أن يحى فيها صورة امرأته ، وفجأة وجد نفسه من جديد على حافة الإفلاس مرة أخرى ، وحاول صديقه صلاح أن يغريه بتكرار التجربة التى أنقذ بها نفسه من قبل ، ولكنه استيقظ وجدانياً ، ووجد أن الخلاص يكمن فى قتل صديقه والانتحار كقصاص عادل . وهكذا فعل .

فالأحداث فى قصة مأساة ضمير تقـدم من خلال شكل اعترافى يستهلهـا

---

(١) مجموعة قلوب الناس ، ص ٢٥

الكاتب بمقدمة وعظية تستهدف المثل الأخلاقية فيقول فيها : إن له من وراء روايتها هدفا يبتغيه فرأى أن يذيعها لما أنطوت عليه من درس نفسي عميق، (١) ثم تأخذ القصة بعد ذلك فى تتبع مراحل نمو الأزمة كحالة مريضة عند مختار بك ، فتدرس الظروف المحيطة به أولا ومدى تأثيرها فيه ، ومدى تبريرها لدوافع الأحداث . فمختار بك « كان يحب المال حباً جنونيا ، ولكنه لم يكن يتصور لحظة واحـــدة أنه سيصبح فى يوم من الأيام فقيراً ، وكان يملك « خمسين فدانا من أجود الأطيان وفيلا جميلة فى ضاحية مصر الجديدة ، وبضع مئات من الجنيهات ... فكان يعيش بلا عمل وينفق بلا حساب ويقضي الحياة مستهتراً عابثا يسهر طوال الليل وينام حتى منتصف النهار (٢) . ولأن رذائله كانت البطنة والأناقة والخمر والنساء فلكى يطاوعها ويشبعها كان لا يقنع بالانفاق عليها من ماله ، بل يحاول أن يغذيها بالمال الحرام أيضاً (٣) . أما زوجته الأولى فقـد كانت « مخلوقا سلبياً غريباً ، كانت بثينة امرأة هـادئة رقيقة ، خافتة الصوت ، خافتة الحركة رخوة الأعصاب هامدة المزاج مفقودة الإرادة ، ينبعث منها سحر غامض أخاذ أشبه بسحر العـذراء الخفرة التى يقلقها وحى الأنوثة ويذهلها نداء الرجل ويعذبها الضعف ويضنيها الخوف وتروعهـــا الحياة (٤) ، وكانت العلاقة بينهما كما يقول مختار بك « كنت أجد فيها ضعفا

---

(١) مأساة ضمير ، مجموعة قلوب الناس ، ص ٥٤

(٢) مأساة ضمير ، ص ٥٤

(٣) ص ٥٥

(٤) ص ٥٥

يعز قوتى ، ولينها يخفف من حدتى ، وحنانها يلطف من غلظتى ، وطاعتها العمياء تحد من استبدادى وتجردنى أمامها من كل سلاح [١] .

فنحن إذن أمام دراسة تحليلية اهتم فيها الدارس بعرض تشخيصى لظروف ومبررات الأفعال التالية. فإذا عرفنا أن مختار بك انسان هكذا تصيره دوافعه الذاتية ورغباته الفردية ورأينا من زوجه هذا الضعف والانسياق ، استطعنا أن نلتمس المبررات النفسية الاستبطانية وراء الحدث النهائى .

ومختار بك كشخصية لها أعماقها الوجدانية الرومانسية يدرك فى لحظة التوبة والاحساس بالخطيئة أنه لم « يجد فى امرأته زوجة حازمة تعاونه على نفسه وترده إلى عقله وتحمى ذاته وتحميه فارتمى فى تيار غوايته وأطلق العنان مختار لشتى رذائله . [٢] وهكذا يتطور الحدث حتى يصل إلى الموقف المأساوى الأول فى القصة حينما يقتل مختار بك زوجته عن طيب خاطر لمجرد انقاذ نفسه من الفقر . لكنه لايلبث بعد تسديد ديونه وإعادة سيرته الأولى فى اللهو والعبث أن أحس بالقلق يتسلل إلى نفسه . وهنا يأخذ المؤلف فى متابعة دراسته فى التفسير السلوكى والنفسي للحالة التى أمامه . يقول مختار بك: وأحسسنا أنى كنت الأمس مأخوذاً بالجريمة لأن الجريمة كانت وحدها أمامى . أما اليوم وقد اقترفتها فقد أصبحت مأخوذا بنفسي لأنى أصبحت وحيداً أمام نفسي، وطوقتنى هذه الوحدة الصاخبة وأشاعت فى قلبى الرعب ، فكان يخيل إلى أن جميع الأنظار متجهة نحوى ، وأن كل امرىء يوشك أن يعرف سرى ، وأنى مهما

---

(١) ص ٥٦

(٢) ص ٥٥

قاومت فلابد أن أفضح نفسي بنفسي ... وكرهت صلاحا وأقصيته ، ثم سعيت إليه وقربته ، ثم لذت به واستصرخته ... وحينئذ ناءت على الوحـــدة وسحقتني ... لم استطع الحياة بمفردي أمام نفسي ، وأمام أشباحي فتطلعت مذعورا إلى المستقبل ... إلخ . »[1]

وتزوج مختار بك بدافع من احساسه بالقلق والتوتر والخوف ، إلا أن احساسه بالخطيئة أخذ يطارده ، وهكذا ، فقد حبه لزوجته الثانية ، وفقد واسطة أمله وتفكيره واستيقظ بغتة شبح جريمته ، وجن من هول يقظته جنونه»[2] . وتتطور مراحل الأزمة النفسية عند مختار بك وتجتمع أطرافها وتتشابك ، وكان لابد من خلاص كنوع من التطهير يمثل مبدأ ساميا من المبادىء الرومانسية . لقد اخطأ، وارتكب جريمة القتل ومن ثم كان التطهير بغض النظر عن الدوافع والظروف . فاعترف مختار بك بجرمه ، وكتب قصته في مذكرات اعترافية ليشاهدها الناس فيكون بذلك قـــد أراح ضميره بالاعتراف : « واعتزم أن . يضرب الضربة القاضية كفارة عن جريمته » كفارة فيها ثأر وفيها عدل وفيها قصاص»[3] وتتم أطراف المأساة حينما تنشر الصحف في اليوم التالي «أن الوجيه مختار بك أطلق الرصاص على صديقه الدكتور صلاح فقتله في عيادته ثم انتحر».[4]

---

(١) مأساة ضمير ، ص ص ٦٠ — ٦١ .
(٢) القصة ص ص ٦٢ — ٦٣
(٣) ص ٦٣
(٤) ص ٦٤

وعلى هذا النحو توضح لنا قصة «يقظة ضمير» ملامح وخصائص القصة القصيرة عند إبراهيم المصرى ، فى اخضاعه التجربة الإنسانية فى فرديتها للون من الرومانسية التحليلية . وإذا كنا قد رأينا من مظاهر الرومانسية فى قصة «يقظة ضمير» الإهتمام بعنصر المأساة الفردية من خلال أدب اعترافات يقوم على عنصرى الاعتراف والخطيئة . فإن سائر قصص المصرى توضح لنا العناصر الرومانسية الأخرى فى مفهومه .

فأغلب هذه القصص يسودها طابع عاطفى ثائر يتخذ من الإلحاح اللفظى واللغة الانفعالية واللهجة الخطابية وسيلة اثارة مباشرة . فتقول زينب فى قصة امرأة : «كنت أحب فتى من طبقتى ، من بيئتى ، فقيرا فى اعتزاز ، جميلا فى إباء ، وفيا فى صراحة وبراءة ونبل ... أحببته بكل قوى نفسى ، بكل أحلام فكرى ، بكل خفقات دمى وقلبى . أجل أحببت عصاما وأحبنى ، وكان جارى وكنا قد تعاهدنا على الزواج بعلم من والدى ، فلما أسرفت فى زيارة بيت عمى وأذهلتنى الحياة هناك،وأسخطنى حظ إلمام الدميمة، وأثارنى تحول قلبى بالرغم منى ، وشعرت تحت وطأة أمالى ومطامعى أن لابد أن أغفل عصاما وأتناساه». وفى قصة «رجاء وبدرية» يصف الكاتب موقف رجاء من أختها بقوله «أبغضت أختها بكل مافيها من لوعة الدمامة وحرقة التحقير ، أبغضتها بغضا مشوبا بغيرة محتجزة وحسد مشبوب كظيم،أبغضتها بغضا صارما باردا مترفعا غير مكترث يمج فى الحركة العارضة واللفتة العابرة

سخرية موجعة» .(١)

وللقدر أهمية كبرى فى هذه القصص ، ويظهر دائماً وراء الأحداث والشخصيات كقدر رومانسى ساخر يعبث بالناس والأحداث . تقول زينب فى قصة امرأة «واستغرب من القدر كيف يعطى الحلق لمن لا أذن له »(٢). ويقول عماد محدثا الراوى فى قصة «عروسة وامرأة» : أية قوة غاشية تلك التى تدفع القدر إلى السخرية منا والعبث بنا كأننا لسنا فى نظره أكثر من كرات يقذف بها ذات اليمين وذات الشمال فى فسحة الدنيا (٣). وأحيانا يظهر القدر كقوة مرتبطة بالإنسان ومستمدة من داخله كما نراه فى وصف الكاتب لعبد الرحمن فى قصة « بعد سبع سنوات » «ولكن القدر الغاشم الذى يلوح للناس أنه متربص بهم لايصدر فى الحقيقة إلا عنهم.»(٤)وربما جاء هذا التطور فى تناول القدر نتيجة لثقافة المصرى العلمية والفلسفية والنفسية مماجعله يضفى على المفهوم الرومانسي للقدر بعداً واقعيا جديدا .

وقد تناول إبراهيم المصرى فى قصته الرومانسية التحليلية القصيرة الكثير من الأمراض النفسية، فهدوء سنية فى قصة «فى سعير الجسد»و بساطتها وحياؤها ورقتها، محض ظواهر خلقية دخيلة عليها ولدتها فى نفسها عوامل

---

(١) مجموعة قلوب الناس ، ص ٥٧

(٢) مجموعة الإنسان والقدر ، ص ٣٨

(٣) مجموعة كأس الحياة ، ص ١٣٩

(٤) مجموعة الإنسان والقدر ، ص ٥٢

الكبت والانطواء والحرمان (١) وبطلة «العابثة بالقلوب» «امرأة غريبة الأطوار تخفي تحت مظاهر الرقة والدماثة أهواء شاذة ، وميولا منحرفة (٢). والروى في قصة « المطاردة » من مجموعة الإنسان والقدر ، يعانى من أزمة الاضطهاد التى تبدو فى سلسلة متلاحقة من الأحداث طول حياته . والست جمالات في قصة « الست جمالات » مجموعة الإنسان والقدر ، مثال لمريض العظمة ، فقد « تملكها ضرب من جنون الوجاهة والعظمة تجلى فى معاملتها لزوجها ، ثم تجمع وتركز وانصب على مستقبل ابنتها الوحيدة سعاد »(٣).

هذا وقد اعتمد المصرى في تقديمه لهذه الحالات المرضية كظواهر فردية على طريقتين؛ الطريقة الأولى اهتم فيها الكاتب بالنزعة السلوكية بواسطة عرضه للصور والمشاعر من الخارج كما رأينا من قبل في عرضه لقصة يقظة ضمير ، أو التأمل فى حركة الشخص نفسه . ففى قصة دولت هانم حينما تصاب عزيزة بحالة من الاضطراب « كانت تنظر عن يمينها خلسة إلى هناك ، إلى النافذة المفتوحة ، إلى الغرفة المجاورة ، حيث جلست والدتها دولت هانم أمام خوان زينتها تتجمل وتتعطر وتحدق نشوة ولهفة إلى المرآة ، وظلت عزيزة ترقبها ، وتاهت عن نفسها فجأة فاضطربت يداها وارتخت أصابعها ، وسقطت منها الابرة على الأرض»(٤).

---

(١) مجموعة الإنسان والقدر ، ص ١٢٨

(٢) مجموعة كأس الحياة ، ١٣٣

(٣) ص ٧٧

(٤) مجموعة كأس الحياة ، ص ٢١

أما الطريقة الثانية التى اعتمد عليها المصرى فى تقديمه لحالاته المريضة فتعتمد على التحليل النفسى للشخصيـــات عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها وبصدى الأحداث فى داخلها. فحينا تأخذ سامية فى تقليد ضرتها إنعام فى قصة «سامية وإنعام» فى محاولة لاجتذاب زوجها إليها من جديد تراها قد «ضحكت ضحكة شهوانية مغرية ، ثم صفقت فى ابتهـاج كطفلة ثم أغمضت عينيهـا ثم فتحتهـا ، ثم رشقته بنظرة دل فاتر وقالت وهى تنغم صوتها وتموج كلماتها ، وتودعها ما استطاعت من حرارة قلبها وبدنها :

والنبى وحشتنى أوى يا زاهر ... أنا فرحانة لك أوى ... هو أنا أكره لك الخير ؟ تعال ... خليك جنبى ... قرب منى ... كان . . (١)

ويمثل التعاطف مـــع الشخصيات فى ظروفها ملتقى الرومانسية بالنزعة إلى التحليل عند المصرى ، حيث يشتمل فى الأغلب على تقديم الدوافـع والمبررات بطريقة تجعلنا نعايش مع الشخصية تجربة الشفقة الرومانسية . وقد رأينا ذلك فى عرضنا لقصة يقظة ضمير . فبالرغم من هول الجرم الذى ارتكبه مختار بك إلا أننا مع هذا نحس أنه شخصية ضعيفة بائسة أحوج ما تـكون إلى الشفقة. ولا شك أن إلحاح الكاتب على دراسة ظروف ودوافع مختار بك كان العامل الرئيسى فى تكوين هذا الإحساس بالشفقة عند القارىء .

° ° °

(٣)

أمينه السعيد

اهتمت أمينة السعيد فى رومانسيتها التحليلية بالحالات المريضة الشاذة كذلك

---

(١) مجموعة قلوب الناس ، ص ١٧

إلا أنها درستها من خلال تفاعلها مع البيئة الاجتماعية ، ممـــا يـكاد يلغى معه المسئولية الفردية عن الحالة لارتباطها بواقع اجتماعى أثر فى تكوينها وفى ظروفها. وقد قدمت الـكاتبة هذه الحالات من خلال طريقة الاعترافات الشخصية التى تتناول هذه الدوافع والمبررات ، خلال سيطرة قدرية غاشمة تتحمل مسئولية تجميع الظروف الخـارجية التى تؤدى إلى التحول عن الحالة السوية إلى الحالة المريضة . فيقول راوى قصة رسالة من العالم الآخر « إن الأقدار هى التى شاءت أن تحملها محنة » [١] .

والحالة المريضة التى تتناولها هذه القصة هى حالة انفصام فى الشخصية يعانى منها مجدى . وتتبع الـكاتبة مراحل نمو المرض عنده منذ أن بدأ شذوذه وهو وهو صغير بتشريح الحشرات ورسم أجزائها ، ثم ثنى بالحيوانات من قطـط وكلاب يفعل بها ما فعل بالحشرات . وتخمرت فى ذهنه بعد ذلك فكرة أن يبدأ بالإنسان فى محـــاولة للبحث عن كيفية دخول الموت فى الجسم وطرده للحياة منه [٢] . وفى الوقت الذى يمارس فيه هذه الهواية الغريبة نراه يبكى ويعتذر ، ويعد ويقسم أنه لن يفعل ذلك مرة أخرى [٣] . ولا تقف الكاتبة فى دراستها للشخصية عند مجرد الحالة كحالة هنا ، بل إنها تأخذ فى دراستها خلال نشأتها داخل الظروف والبيئة الموجهة بحكم قدر خارجى تسبب فى موت والد مجدى قبل مولد الأخير ، وموت أمه بعد ولادته ، وتوصى الأم قبل موتها أخا مجدى الكبير بمجدى قائلة له : « كن رحيما به ... شفوقا عليه . احمه من الضرر وصنه

---

(١) أمينة السعيد ، الهدف الكبير ، ص ١٠٣

(٢) رسالة من العالم الآخر ، مجموعة الهدف الكبير ، ص ١٠٥

(٣) ص ١١٣

من المهانة والألم ، دعه يعيش حياته عزيزاً موفور الكرامة ، وإذا كان لا بد له أن يموت ، فليمت أيضاً عزيزاً موفور الكرامة ... لا أريده أن يتعذب أو يحرم أو يهان وهذه مهمتك .. كن له أباً وأما وأخا وصديقا ورفيقا ، وكن له قبل ذلك حاميا ومعينا ، [١] . وماتت الأم وتركت مجدى في حماية أخيه ورعايته ، وبذل الأخ أقصى وسعه لرعاية أخيه وحمايته . وهكذا نشأ مجدى مدللا يشعر بسلطانه على أخيه، وعندما اشتد عوده بدأت حياته الخاصة عن بابا وماما ، « وعرفه أخوه أنهما ماتا ومنذ ذلك الحين أخذ الاحساس بالموت يطارده » . ولم تلبث فكرة الموت أن تحولت إلى لبيد يجاهد باستمرار للسيطرة على الوعى في صور سلوكية ، وساعد على ظهور هذا اللبيد ، الحادث القدرى الذى أصاب مجدى بارتجاج في المخ وشرخ طولى في عظام الجمجمة [٢] . وهكذا كان مجدى نتيجة طبيعية لكل هذه العوامل السابقة التى شكلت الدوافع الخارجية ، وأثرت في الدوافع الخاصة وراء حالة مجدى الشاذة المريضة .

وفي بعض القصص الأخرى عند أمينة السعيد تكتفى الكاتبة بتقديم الحالة المريضة كحالة قائمة دون اهتمام بدراسة الظروف والبيئة ، كما في قصة الورقة الصفراء . فالزوجة في هذه القصة مصابة بشذوذ في السلوك أشبه بحب السيطرة كنوع من السادية تمثل في تعذيبها لزوجها ولأخيه ، وعشقها لرجل آخر وإجبار زوجها على الامتثال لرغبتها هذه تحت تهديد الاحتفاظ بوثيقة يدينه في قضية اختلاس .

وفي هذه القصص تركز الكاتبة اهتمامها في تحليلها للشخصية على النزعة السلوكية في الحركة القائمة . ولذلك فحينما يضبط الراوي في قصة الورقة

(١) ص ٨١
(٢) ص ٩٢

الصفراء زوجة أخيه فى أحضان رجل آخر تظهر انفعالات الموقف على هذا النحو :فقد توالت على وجهها شتى الانفعالات ، رآها أولا تحملق فيه بدهشة بالغة لم تلبث أن انحسرت عن غضب جامح مكبوت ، ثم زال الغضب بدوره ، وحل محله تعبير من الإحتقار البارد المرير ، وارتسمت على فمها ابتسامة صفراء » (١) . وتعبر الكاتبة عن حالة حب الإذلال المتأصلة فى زوج بهيجة فى قصة « الهدف الكبير » بقولها : « كان يدعو أصدقاءه إلى ولائم عامرة بالخيرات. ثم يحرص كل الحرص على أن يحتاج الموقف إلى شيء ما ، يأمرها بإحضاره على مسمع من المدعوين ، وبذلك يلجئها إلى الطلب منه ، وكثيراً ما يكون هذا الطلب قروشاً معدودات ، ولكنها تضطر إلى طلبها منه بحكم حرصه على أن تبقى حافظتها الخاصة دائماً خاوية .ويراها الناس تمد له يدها كأنما تستجديه فيدس يده فى جيبه مرة متضايقاً ... ومرة متأففاً ... ومرة مزهواً ... حسب الظروف ، وتمضي بهيجة بالمحنة وقد تخضب وجهها بدماء الإذلال ، فاذا رأى منها ذلك بالغ واستكبر حتى تفيض عيناها الخضراوان بالدموع ، عندئذ فقط تخرج النقود » (٢) . والتعاطف مع الشخصية عند الكاتبة يأتى من خلال خلق موقف أو مواقف رومانسية تثير إمكانية هذا التعاطف . فحفناوى فى قصة المعركة الفاصلة الذى ناء بهمومه وأحس بضرورة أن يشاركه أحد فى الاستماع إلى هذه الهموم لم يستطع الحصول إلا على مشاركة حماره ، صديقه الوحيد فى هذا العالم العامر بالغدر والشر » (٣) وبدأ حفناوى يتحدث إلى دابته المخلصة

---

(١) مجموعة الهدف الكبير ، ص ١٢

(٢) الهدف الكبير ، ص ١١

(٣) مجموعة الهدف الكبير ، ص ٤٥

ويروى لها قصة آلامه المتتالية ، وخيل إليه أن عينى الحمار تغرورقان بالدموع فأفلت زمام عواطفه ونهض إلى الدابة المخلصة يطوق عنقها بذراعيه وهو يبكى فى نشيج خشن متصل [١] وتعتمد هذه المواقف الرومانسية فى الغالب على لغة حماسية خطابية يزيد من حدتها ما فيها من أوصاف حسية . فتصف الكاتبة حفناوى فى قصة « المعركة الفاصلة » بقولها : « ولم يكن حفناوى طموحاً بطبعه ليسعى إلى مرتبة أفضل ولم يكن ذكياً ليهديه ذهنه إلى مورد جديد للرزق ، ولم يكن أيضاً ممن يفضون بدخائلهم إلى الناس فيخفف عن صدره بالكلام ، ولذلك فعلت المحنة المكبوتة فعلها فى نفسه ، وبانت آثارها واضحة فى وجهه وجسده ، وأصبح يتنقل بين الترعة والضريح يحمل القربة على ظهره ورأسه منكس إلى الأرض فى هم وغم » [٢] .

ويقوم الوصف الانفعالى المتحمس بدور هام كذلك عند الكاتبة فى إزكاء العواطف وإلهاب المشاعر . تقول الكاتبة فى قصة « إنتقام » : وعندما جلست فى مكانى القديم فى صحن الدار كان النهار قد ولى بأنواره ، ونشر الظلام أجنحته السوداء فى سكون شامل لا يعكره سوى نقيق الضفدع وهو يتردد بين جنبات الغيط مثل نشيد خشن متصل ... وكنت أحب ذلك النشيد منذ صغرى ، وأرتاح لنغماته المتتالية الرتيبة ، فرحت أنصت له مأخوذة وأنا أتأمل النجوم اللامعة فى صفحة السماء » [٣] .

* * *

---

(١) نفس المجموعة ، ص ٢٠

(٢) الهدف الكبير

(٣) الهدف الكبير ، ص ١٤٨

(٤)

محمود كامل حسن :

تقدم محمود كامل حسن بمفهوم القصة القصيرة البنائى تقدماً واضحا وخاصة فى مجموعته أرواح بين السحاب ، حينما تخلص من الشكل الروائى الملخص الذى كان غالبا على القصة الرومانسية القصيرة ، كما تخلص من مسألة الحرص على تقديم دوسيه كامل للشخصية — وإن كان هو نفسه قد تناول هذه الأمور فى قصصه الأخرى ،فى مجموعاته السابقة فى « الرجال منافقون » ١٩٤٢ « وآبار فى الصحراء ١٩٤٨ » ، «ولاعبات بالنار ١٩٥٠» وغيرها . وقد قامت هذه القصص فى طابعها البنائى الجديد على نفس الأسس الرومانسية المعروفة التى تمثلت بصورة واضحة فى غلبة الروح الشعرية والجو الحالم الذى ينتهى دائما نهاية مفجعة . ولعلنا لا نعجب من سيادة هذه الروح الحالمة إذا عرفنا أن الكاتب كان يكتب أشعاراً وجدانية منثورة وله طائفة منها فى كتابه «أنت وأنا»[1].

ومحمود كامل حسن تخرج فى كلية الحقوق ١٩٢٨ واشتغل بالمحاماة . ولعل إشتغاله بالمحاماة أتاح له أولا فرصة التعرض لنماذج بشرية عديدة يتدارسها ويغوص فى أعماقها ، كما أتاح له فرصة الالتقاء بهذه الطبقة التى صورها فى قصصه وهى الطبقة الثرية المتوسطة . وقد ساعده على ذلك تقلبه فى وظائف تتيح لصاحبها فرصة الالتقاء المتقارب مع هذه الطبقة . فقد سافر فى ١٩٤٧ إلى الولايات المتحدة الأمريكية مندوبا عن مجلس نقابة المحامين المصريين لدى هيئة محامى الأمم المتحدة ونقابة المحامين الدولية . كما اشترك مع وفد المحامين

(١) محمود كامل حسن ، مقدمة مجموعة أرواح بين السحاب ، القاهرة ، ص ١٠

المصرية فى سنة ١٩٥٠ ، فى المؤتمر الذى عقدته بلندن نقابة المحامين الدولية . ومثل جامعة الدول العربية ١٩٤٩ كمستشار قانونى للوفد الليبى إلى هيئة الأمم المتحدة [١] : وساعدته رحلاته العديدة إلى مختلف أنحاء العالم فى زيادة معرفته بالنفس البشرية عموما . ولهذا كانت أقاصيصه أقرب إلى المستوى الإنسانى منها إلى المستوى المصرى .

وقد رأينا من قبل أن القصة الرومانسية التحليلية كانت عند المصرى قصة شخصية يدرس فيها الكاتب شخصية فردية ، ويعرضها كحالة تهتم بملاحظة السلوك الشخصى وتدارسه ، وفى نفس هـــذا المسار تقريبا سارت القصة الرومانسية التحليلية عند أمينة السعيد مع الاهتمام بالحـــالة خلال تفاعلها الاجتماعى . أما عند محمود كامل حسن فقد أخذت الرومانسية التحليلية مفهوما جديداً ، ذلك لأنها أولا تحليلية داخلية تنبع من تحريك الـــكاتب للموقف وعرضه للفعل دون شرح أو تأويل ، وهى ثانيا تحليلية تهتم بالحدث أكثر من اهتمامها بالشخصية . ولذلك فقد تحولت القصص فى عناوينها من قصص معنونة بأسماء الاشخاص ، كما كان يهتم المصرى وأمينه السعيد فى تسميتهم للقصص بأسماء أبطالها ، إلى قصص تأخذ عناوينها من الموقف نفسه مثل « كبرياء امرأة » و « غرام مفقود » و « امرأة مرت » من المجموعة أرواح بين السحاب .

أما بنـــاء القصة ، فقد حاول فيه محمود كامل حسن أن يقدم القصة المركزة إلى جانب القصة المطولة الشاملة التى عرفتها الاتجاهات الرومانسية .

---

(١) محمود كامل : لاعبات بالنار ، المقدمة .

وهكذا حققت القصة الرومانسية عموماً تقدماً في البنـاء التكويني ، وحققت القصة الرومانسية التحليلية تغيراً في التناول .

اهتم محمود كامل حسن في قصصه هذه الرومانسية التحليلية بمعالجة تجارب الحب على المستوى الرومانسي الشاعري بمـا يحيطه من ارستقراطية شكلية ، فهو بذلك حب رومانسي من الناحية الشكلية العامة .

وفي هذا الحب يكثر حديث السيارات والفنـادق الضخمة والويسكى والفراء والسهرات الضخمة والعـطر الصارخ والموسيقى التى تعزف الأغانى الأجنبية [1] .

ولا بد في هذه القصص للشاب من سيارة حتى وإن كان بحاجة ماسة إلى أن يعمل بحثاً عن نقود يعول بها أسرته، مثل رأفت في قصة « ذكرى الغرام » من مجموعة أرواح بين السحاب . ويسود هذا الجو شاعرية وجدانية حيث آلاف من السيدات والآنسات في ثياب السهرة نصف المكشوفة يجبن أنحاء الفناء الرحب الواسع الذى يحيط بتلك البحيرة التي تتوسط قصر محمد على الكبير في شبرا يشاهدون البرنامج الرائع الذى أعدته سيدات إحدى المبرات الخيرية لمساعدة الفقير ، « وحيث الأضواء قد خفقت لكى تمكن المتفرجين من تبين مايدور في الجزيرة الصغيرة التى تتوسط البحيرة والتي اتخذت مسرحا كانت تمثل عليه مشاهد تاريخية على أنغام الموسيقى [2] .

---

(١) أرواح بين السحاب ، ص ١٢١

(٢) أرواح بين السحاب ، ص ١٣١

أما الشباب فى هذه البيئة ، فهم إما فنانون شعراء مثل بطل قصة عيـون معصوبة ، ومثل حمدى فى قصة عطر قديم وشاعر قصة « امرأة أخرى » من مجموعة أرواح بين السحب ، أو أصحاب ميول شاعرية مثـل رأفت فى قصة « ذكرى الغرام » الذى يود لو عاش هو وحبيبته بعيداً فى الصحراء ، فهـو « مختنق بهذه الياقة وهذه الرابطة الملفوفة حول عنقه كأنهـا حبل مشنقه » ويود أن يعيش كما يعيش البدو فى خيمة وسط الصحراء « بعض غـنم ... وبئر ماء ... ننام مبكرين ..ونصحو مبكرين ... ونقضى العمر فى تربية الغنم نشرب لبنها ونأكل لحمها »[1] .

أما فتيـاته فقد تعلمن فى مدرسة الراهبات ، وهن مثقفات يقرأن دائماً كتب الشعر الرومانسى كديوان « كتابى لك » للشاعرة مرجريت بروفانسى[2] وقصة سافو لألفونس دوديه (٣) وأشعار سولى بريدوم (٤) .

وتشكل هذه الثقافة الرومانسية الخيالية والمزاج الحالم الإطار الخارجى لتلك الشخصيات ولهذا جاء الحدث وقد لفته ضبابية شاعرية مكثفة . تقول « بطلة عيون معصوبة » أجل ... دعنى أبكى فقط لأننى محـرومة من أن أبكى أمام الناس المتصلين بى ... القريبين منى ... إن والدتى نصحتنى كما نصحت

---

(١) ص.ص. ٦٣ - ٦٤ نفس المجموعة

(٢) أرواح بين السحاب ، ص ٥٧

(٣) ص ٧٥ ، المجموعة السابقة

(٤) نفس المجموعة ، ص ٨٦

عجوز قصة سافو الصغير ابرين أن أغمض عيني على خيانة زوجي ... إنني لا أطلب من الحياة إلا أن أعيش هذه الأعوام القليلة في الجو الذي كنت أحلم به في طفولتي . . هل يزعجك أن أبكي هكذا بين يديك بضع دقائق في كل يوم » (١) . وتصيح علية في رسالتها لأحمد بهذا الشعر المنثور الغارق في وجدانياته المنفعلة :

« تذكر أنني قبلت شفتيك كيلا تنفرجا إلا عن أصدق الكلمات ،
لن تدع الغضب تتصاعد ثورته إلى عينيك .
تذكر أنني قبلت أهدابك كي تصبح نظراتك إلى مداعبة رقيقة
لن ترفع اصبعك في وجهي مهدداً متوعداً
تذكر أنني قبلت يديك حتى لا تتعودا إلا على أكثر الاشارات حناناً
لن تبعد عني
تذكر أنني قبلت قدميك كي تعودا وفيتين إلى منزلي ،
سغلق قلبك عن حب غيري من النساء » (٢)

وهكذا يعيش في هذه البيئة الرومانسية أبطال رومانسيون ، يتناول محمود كامل حسن من حياتهم موقفاً للحظة يبعث فيها الحركة بواسطة الحاح تحليلي داخلي ينساب خلال عرض الفعل في حواره وأحداثه . فقصة « رعدة الذكرى » تصوير للقاء جاء فجأة لمحبين بعد فراق ثلاثة أعوام ، تزوجت فيها الفتاة من آخر ورزقت منه بطفل . ويبدأ الحدث في القصة باللقاء وينتهي به . أما اللقاء فهو مجرد تذكر الحب القديم من خلال حوار يقوم بدور المحلل لأبعاد الموقف والشخصية . ويقول الفتى للفتاة بعد أن تكون قد وصلت للجزيرة :

(١) مجموعة أرواح بين السحاب ، ص ٧٥

(٢) أرواح بين السحاب ، ص ٥١

« هو : كيف استطعت السباحة إلى هنا ؟

هى : ماذا يدهشك فى هذا ؟

هو : منذ ثلاثة أعوام فى هذا المكان نفسه . كنت لاتستطيعى النزول إلى البحر إلا إذا كنت إلى جانبك .

هى : لأننى كنت أخاف البحر .

هو : ولكنك كنت تسبحين .

هى : مطمئنة إلى أن ذراعك ستنشلنى إذا هويت .

هو : ومتى تعلمت السباحة وحدك ؟

هى : عندما انفصلنا .

هو : كيف .

هى : عرفت أننى يجب أن أعتمد على ذراعى لأننى تفقدت ذراعيك فلم أجدها (١) .

وأغلب قصص محمود كامل حسن هذه تنتهى بنهايات محزنة مؤسفة ، فعندما تكتشف عليه فى قصة « أرواح بين السحاب » خيانة أحمد لها وهجره لحبها تسرع بالعودة إلى منزلها كى تلزم الفراش فريسة مرض لم يستطع الأطباء له علاج (٢)، وفى قصة « ذكرى الغرام » تتلاقى سعاد مع رأفت بالمصادفة فى نهاية القصة بعد أن فرقتها الظروف وحالت بين زواجها . وعندما أبصرا بعضهما « لمعت الدموع ... لم يقويا على ذكرى الغرام فانسدلت الجفون على العيون ... لم تسبح إذ ذاك فى نظراته كما اعتادت أن تسبح من قبل ولكنها

(١) مجموعة أرواح بين السحاب ، ص ١٣٩

(٢) ص ٥٣

سبحت فى محيط من الذكرى : (١) . وأحياناً تشارك الطبيعة أحزان العاشقين فنرى ، أغصان أشجار الحديقة تشاركها فى البكاء دائماً فى خوف ووجل (فى قصة غرام مفقود) (٢) .

° * °

(٥)

صالح جودت وابراهيم الوردانى وعباس خضر :

تناول صالح جودت فى قصصه جانباً من حياة أهل الفن ، وهو جانب العلاقات الشخصية ، فامتلأت قصصه براقصات الملاهى الليلية وبالخمر والحانات والخيانات الزوجية وبأبناء السفاح .

وفى هذه القصص يقوم الجنس كغريزة ملحة وما يمكن أن ينتج عن اطلاقها بلا قيود من أضرار يقوم الجنس بتحديد الحالات المرضية للشخصية فى ضوء العلاقات الاجتماعية ، فيقتل الابن أباه فى قصة « احكموا بالعدل » من مجموعة فى فندق الله — لأنه فى الواقع ليس أبيه الحقيقى وإن كان ينسب إليه . وتحب الأخت أخاها وهى لا تدرى أنه أخوها ، بل توشك أن تقترن به لولا اعتراف الأم فى قصة « إياك يا بنتى » من نفس المجموعة .

وتعتمد القصة الرومانسية التحليلية عند صالح جودت على الاشخاص أكثر من اعتمادها على الأحداث فالشخصية هى مدار الحدث ، والحدث يأتى دوماً لبيان طبيعة وظروف هذه الشخصية . لهذا تبدأ هذه القصص

---

(١) مجموعة أرواح بين السحاب ، ص ٦٧

(١) المجموعة السابقة ، ص ١٦٤

بتقديم دراسة شاملة عن ظروف هذه الشخصية بأسلوب أعترافى لايخلو من تقريرية . فتقول بطلة « احكموا بالعدل »: منذ إثنتين وعشرين سنة كنت شابة فى الثامنة عشرة غضة العود كالحمامة البيضاء ، تحتشد حولها مطامع الجياع فى الصالات الراقصة ... ولن أقول لكم من أين جئت .. لأننى لاأعرف من أين جئت إلا أننى من ملجأ للقيطات ... لقيطة ومحترفة تأكل من رقصها بين السكارى كل ليلة ... كيف تتصورون أن يكون لها قلب فى هذه الدنيا إلا أن يكون لها قلب من حديد غير مطروق ... الخ » [١] .

لكن الملاحظ أن صالح جودت فى تقديمه لشخصياته المدروسة المحللة لم يكن يهتم بالتفاصيل الكثيرة المستطردة ، وإنما كان يكتفى منها بما يفيد فى ابراز الحالة الخاصة بالشخصية ، ثم يأخذ بعدذلك فى تتبع مراحل نمو الشخصية فى اتجاهها نحو أزمة الحادثة المصادفة التى تجعلها من ثم محور أزمة رومانسية . فتفشل دنيا فى قصة – رقصة الموت بمجموعة فندق الله — فى الحب ، وتعود إلى الملهى من جديد وترقص وهى مدركة أن فى هذه الرقصة نهايتها، وتموت . ويضيق رشاد بحياته فى قصة « شرير مصر الأول » ، ويهجم على المخرج طعناً بسكين فى يده ، ويضحك ملء شدقيه ضحكة عالية ثم يقول بصوت هادىء : لقد عشت طوال هذه السنوات مواطناً شريفاً ومع ذلك فالناس يقولون إننى شرير مصر الأول ... دعونى أجرب الشر مرة واحدة فى الحياة [٢].

كذلك اهتم صالح جودت بالمواقف المشحونة بالانفعالات لابراز قيمة

---

(١) صالح جودت فى فندق الله، ص.ص.٢٠ - ٢١

(٢) المجموعة،ص ١٥٧ السابقة

الموقف المأساوى ، فحينما تنزل زهيرة فى ثوب عرسها (قصة أنشودة ضوء القمر) وهى تستمع لأنشودة ضوء القمر التى كان يعزفها سامى لها من قبل . يعبر صالح جودت عن هذا الموقف بقوله : ونزلت زهيرة من الدور العلوى وهى فى أجمل الزينة ملهوفة على ماتسمع ... نزلت والدموع فى عينيها .. من هذا العازف الذى جاء يعيد إليها ذكرى الحلم الذى عاشت فيه ولاتزال فيه لاتنساه طول قسوة الأيام ... ووجدت أمامها سامى ، فجمدت تنظر إليه وهو مستمر فى أنشودته ، فما أن التقت عيناها بعينه حتى كزت أنامله على مفاتيح القيثارة ، وسمع الناس انقطاع الوتر ... وكزت مرة أخرى وانقطع وتر آخر ... وتوقف المسكين عن العزف ، وأرخى يده بالقيثارة إلى جانبه وراح ينظر إليها والدموع تملأ عينيه . وصرخت زهيرة : سامى وسقطت على الأرض وانفض الحفل وخرج سامى يمسح من عينيه الدموع [1] .

ويشترك إبراهيم الوردانى مع صالح جودت فى معالجة موضوع الجنس من خلال بنات الليل والخمر والحانات ، وفى الاهتمام بالطابع الاعترافى ، إلا أنه أقل اعتناء بالملامح الرومانسية من جودت .

وإذا كنا رأينا أن صالح جودت قد اعتمد على التحليل الداخلى ذى الاسلوب الرومانسي فى تتبع الموقف ، وعلى تقريرية التحليل الخارجى لوصف مظاهر السلوك فى الشخصية ، فإن الأمر يختلف بالنسبة للوردانى الذى قصر اعتماده على الأسلوب الحسي المباشر فى تحليله للسلوك من الخارج ، فيصف مشهداً بين ممثلة وممثل فى « قصة كوكب » بقوله « وراحت الكاميرا تحتضن المنظر

---

(١) فى فندق الله ' ص ٦٠

كله ، وانطلقت نيرة تمثل وتبعها الفتى وقـــد تحول إلى مثل حالتها ... نسيا نفسيهما ... نسيا الموجودين ... نسيا الزوج وكل الناس ، ... نسيا كل شيء ولم يعودا الا قطعة من الوجد يتفجر .. من الأعماق ... من الأظافر . . من منبت شعر الرؤوس ... وفى حرارة المشهد اقتربت لحظة القبلة ... القبلة الخاطفـة السريعة ... واقترب العاشقان من بعضهما ، اقتربا ثم تماسا ، ثم التصقـا ثم تلاقيا بالاذراع فى حركة خاطفة والتقت منهما الشفاه وطـالت القبلة ... وطالت ... وطالت » [1]

فمن ذلك الوصف الخــارجي للموقف وترصد مظاهر السلوك الخارجي ، استطاع الورداني أن يقدم تحليلا لا بأس به للموقف .

أما تصوير الورداني للانعكاسات الانفعالية فقد جاء فقط فى قصص الرواية الذاتية التى مكنته من وصف حالته هو لا ترصدها فى الآخرين ... فحينما يقرأ الراوى الخطاب الذى أرسلته فتاة كان يعرفها قبل زواجه فى لندن تخبره فيها أنهـا على وشك الموت وله منهـا ابن وعليه أن يرعاه فى غصة « قصة مخلفات حرب » يعبر الكاتب عن إنفعـــال الراوى وقتئذ بقول « اشتد ركودى واعيائى ... فبقيت فى جلستى صامتا ، ولم يكن المدير قد انتهى بعد .. كنت قـد تثلجت وبردت أطرافى ... فى لمحات أسرع من الخيال تصورت أن هناك حادثا هائلا قد أذن بالزحف على حياتى » [2]

* * *

(١) ابراهيم الوردني : عيون ساحرة ، ص ١٠٨

(٢) المجموعة السابقة ، ص ٨٤

أما عباس خضر فقد حاول أن يقـدم وسيلة نمو جديـدة بالاتجاه التحليلي وذلك حينما اعتمد على شكل من الحديث الذاتي كوسيلة للكشف عن تفاعل الأنا والهوا في الشخصية . فعندما يعود جعفر من المديرية في قصة « مات ايدن » ويرى كلبه الحبيب قد مات لم يملك دمعة فرت من عينيه . إنه يعيش في سلام مؤتنساً برفقة ايدن لأنه حصل عليه صغيراً أيام اعتداء الحلفـاء انجلترا وفرنسا واسرائيل على مصر ١٩٥٦ . وكان ايدن رئيس الوزارة الإنجليزيـة في ذلك الوقت رأس المدبرين لذلك الإعتداء... الحلفاء عند جعفر كلمة كريهة يشم منها رائحة الغدر واللؤم والرذائل كلها ... إنها تعيد إلى ذاكرته أسوأ أيام حياته ... [1] .

وقد اهتم عباس خضر اهتماماً كبيراً بالمواقف الانسانية المشحونة بالشاعرية المرهفة والمثالية الحالمة . فهي ابنة الست نعيمة في قصة « بوذا الرحيم » نفسيتها مرهفة حساسة ولهذا « تضايق وتتألم من طريقة أمها في الشراء من البياعين الذين تناديهم من الشرفة أو من النافذة ليصعدوا إلى شقتهم في الدور الثالث، وعندما رأت بائع الموز الذي نادته أمها ، أجفلت عندما رأت مزق الثوب البالي تنحسر عن ركبتي الرجل ، وعجبت كيف استطاع أن يصعد السلم على هاتين الساقين الهزيلتين الحافيتين المتعفنتين المقوستين . . ورأته يرتعد من البرد « وودت مني ، وهي ترى الرجل العجوز يرتعد من البرد أن يستغني والدها عن جلبابه القديم لتعطيه لبائع الموز العجوز ، ولكن السيد عبد الفتاح محتاج إلى الجلباب القديم كي يغير مع الجلباب الجديد » وحينما يتناول الرجل العجوز

---

(١) عباس خضر ، الست عليه ، ص ص ٥٤ — ٥٥

النقود بيد مرتعشة ، وأخذ يضعها فى خرقة ويعقد عليها وهو يقول دون أن يحول نظره عن النقود والخرقة : والنبي ياست هانم تشوفى للولد ده ... لقمة ، يذهل الوالد هو وإبنه الصغير فى « سرور غامر عندما جاءه رغيف كامل وقطعة كبيرة من الحلاوة الطحينية ، ولم يتمهل الصغير فأعمل فيها أسنانه قضما وبلعا لامضغ يذكر بينهما . وكان الثلاثة ينظرون إليه فى سعادة وهو يأكل ويقضم على السلم ... والده ... والست نعيمة الطيبة ... و ... بوذا الرحيم » [1] .

وقد حاول عباس خضر الاقلال من تقديم التقارير فى تدارسه لشخصياته، واهتم فقط بالدراسة السلوكية الخارجية إلى جانب نوع من الصراع الداخلى يكشف عن هذه النفسية . فأمينة فى قصة « أمينة » حينما أعادت إلى ذهنها كلمة أمها « أوعى تطيريه من ايديك » عن الخطيب المقبل « تذكرت أختها الكبرى أنيسة التى قعدت فى البيت بعد التعليم الإبتدائى ، وبلغت سن الزواج وصارت كأنها معروضة فى فترينة ، وسارت الأم كأنها عارضة يعتز ببضاعته ولكنه يتلهف شوقا إلى من يشتريها ، وكان الأب يسمى ابنته الغلبانة مكسورة الجناح كانت صورة ذلك العرض ... — عرض أنيسة للزواج — تمر أمام خيال أمينة فتمعن فى الاتجاه إلى الشاطىء التالى ... إلى الرفض ... رأت أمها تصادق كل امرأة لها ولد أو قريب شاب فى ظروف ملائمة تسمح له بالزواج وتفرح وترحب وتهمس لكل من يحدثها عن مثل ذلك الشاب . وسمعتها تعبر عن أمنيتها فى عدل بناتها وسترهن بدعائها بعد صلاة الفجر » [2] . فالصراع هنا يقوم

---

(١) المجموعة السابقة ، صفحات ٣٢-٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٨

(٢) الست عليه ، ص ٤١

من خلال عملية استرجاع تذكرية وهى عملية نفيسة بحتة تؤدى فى النهاية إلى توضيح طبيعة الموقف فى الشخصية المتناولة .

كذلك نرى فى قصص عباس خضر تطوراً آخراً ، حيث لم تعد الشخصيات تلك الحالات المريضة الشاذة ، وإنما تطورت لتصبح حالات سوية . ولهـــذا كانت التحليلية الرومانسية هنا لتوضح ما وراء السلوك البشرى فى تعامله ،وهى بهذا أقرب إلى المفهوم الواقعى للقصة شكلا ومضموناً .

فالقصة الرومانسية التحليلية إذن كما رأيناها ممثلة فى بعض أعمال ابراهيم المصرى وأمينة السعيد ومحمود كامل حسن وصالح جودت وابراهيم الوردانى وعباس خضر ، قصة رومانسية فى مـدار تجربتها البشرية وفى طبيعة الشكل الفنى .

أما من حيث التجربة البشرية فقد رأيناهـــا تتناول فى الغالب حالات الاضطراب فى النفس البشرية كحالات مرضيـة ترجع أحيانا إلى ظروف البيئة مما يلغى مسئولية الفرد عنها،وترجع أحيانا أخرى إلى طبيعة الاستعدادات الأولية فى الإنسان من حيث التكوينات الفيزيقية ، وفى بعض الأحيان اكتفت القصة بتقديم الحالة المرضية فى مرضها كحالة قائمة دون البحث فى دوافـــع وتكوينات هذه الحالة .

وعلى العموم فالشخصية فى القصة الرومانسية التحليلية شخصية رومانسية فى صراعها مع الظروف والمجتمع وفى هروبها من واقعها وفى سقوطها شهيدة هذا الواقع وتلك الظروف .

وفى تناول كتاب هـذا الاتجاه اختلاف فى درجة ومستوى تعاملهم مـع

الحالة ولهـذا رأينا إبراهيم المصرى وأمينة السعيد وصالح جودت يهتمون بالشخصية الفردية فى تكوينها ودوافعها حتى أنهم يقدمون فى أحيان كثيرة سيرة حياة كاملة للشخصية ، على حين نرى محمود كامـل حسن وعباس خضر يهتمان بالحدث والموقف أكثر من اهتمامها بالشخصية .

كذلك الشكل الفنى لهذه القصة الرومانسية التحليلية نجده شكلا رومانسياً فى ميله إلى استخدام الرواية الذاتية القريب من أدب الاعترافات وفى الاعتماد على اللغه الحماسية الخطابية النابعة من طبيعة المواقف المأساوية ، وفى الوصف الانفعالي وما يؤديه من ازكاء للعواطف والهاب للمشاعر .

وأغلب قصص هذا الاتجاه بالرغم من أنه يمثل تقدما ملحوظا فى الاتجاه الرومانسي نحو الواقعية ، فإن أغلب قصصه كثيرة الأحداث والتفاصيل ، المتناولة لسيرة حياة شخصية كاملة وخاصة عند المصرى وصالح جودت . أما بالنسبة لمحمد كامل حسن فقد حقق تقدما ملحوظاً فى الشكل الفنى للقصة الرومانسية التحليلية حينما اكتفى فى التناول بوحدة موقف منفصل من خلال عنصر التركيز وكذلك كانت أغلب أعمال عباس خضر .

* * *

وهكـذا رأينا من خلال تدارسنا لنماذج من أعمال بعض كتاب ما قبل الواقعية فى القصة المصرية القصيرة ، كيف أن المزاج الرومانسى كان الاتجاه الذى واكب القصة المصرية القصيرة منذ نشأتها وظل مسيطراً على أغلب انتاجها لأكثر من جيل

ولقد مثلت القصة الرومانسية ذات الطابـع الاجتماعى أغلب انتاج هذا

الاتجـاه لقربها في التناول من المفهوم الواقعي — كتناولها الواقع المعاصر في محليته أو انسانيته ، وكذلك لارتباط القصة القصيرة منذ نشأتها في مصر بحركة الاصلاح الاجتماعي. وكانت هذه الرومانسية الاجتماعية تناولا لقضايا اجتماعية وشخصيات نمطية اجتماعية عند محمود تيمور وصلاح ذهني ومحمد عبد الحليم عبدالله وأمين غراب وعائشة عبد الرحمن ، كما كانت تناولا لقضايا فردية خلال تشابك اجتماعي عند محمود طاهر حقي وتوفيق الحكيم .

وبالرغم من سيطرة القضايا الاجتماعية على هـذه القصص كالصراع ضد الفقر والجوع وقضايا المرأة وكفاح الضعفـاء وأغلب قضايا الأسرة المصرية المتوسطة،الا أن الكتاب لم يغفلوا الأزمة الرومانسية الفردية التي تمثلت في الثورة الفردية البائسة المنتهية بالفشل والهزيمة والمواقف المفجعة ، خاصة عند تيمور وحقي ومحمد عبد الحليم ، كما تمثلت في الميل للتعرية الجنسية عند أمين يوسف غراب .

وإلى جانب هذه القضايا الاجتماعية اتجه بعض الرومانسيين إلى التاريخ نزوعا إلى بيئة أخرى تكون أقدر على تمثل مثاليتهم ، وأحياء لأمجاد الماضي داخل اطار الدعوة إلى القوميتين: المصرية والعربية. وهكذا كانت الرومانسية التاريخية كما رأيناها في بعض كتابات أغلب كتابها . وقد رأينا أن التجربة في سائر هذه القصص ذات طابـع فردي رغم ميولها إلى الشمولية الانسانية عند ابراهيم المصري في محاولة لتقديم تجربة انسانية في اطار تاريخي .

كما رأينا أن الشخصية في معظم هذه القصص شخصية بطولية سواء في واقعها التاريخي عند حبيب جاماتي وطاهر الطناحي وبعض قصص أبي حديد،

أو فى فرديتها العادية كما فى قصص على الجارم وسنية قراعة وعبدالحميدجودة السحار ومحمد فريد أبو حديد وابراهيم المصرى .

وإلى جانب تلك الرومانسية الاجتماعية وهذه الرومانسية التاريخية ، غلبت على بعض أعمال الرومانسيين النزعة إلى التحليل والتشخيص تحت تأثير القراءات النفسية من ناحية ، ولأن الميل إلى التحليل يعتبر من أهم قضايا الرومانسية من ناحية أخرى . وهكذا كانت الرومانسية التحليلية التى اهتمت كما رأينا فى الغالب بالشخصية الشاذة المريضة لأنها الأقدر بطبيعة الحال — على استيعاب عملية الدراسة والبحث فى الدوافع والمسببات وظروف البيئة ، كما رأينا بصفة واضحة عند إبراهيم المصرى وأمينة السعيد وصالح جودت .

وحينما حاول هذا الاتجاه أن يقترب من روح الاتجاه الواقعى استعاض بالموقف المحلل عن الشخصية الشاذة ، ولهذا اقتربت القصة من الشكل الملخص الراوى للأحداث الكثيرة ، إلى شكل يكتفى بالموقف المنفصل فحسب كما رأينا عند محمود كامل حسن وعباس خضر . غير أن هذه القصص الأخيرة لم تستطع التخلص من اللغة الانفعالية الوجدانية التى تحرص على أن تكون غاية فى ذاتها أكثر من حرصها على أن تكون وسيلة توصيل .

وقد جمعت هذه الاتجاهات المختلفة للرومانسية خصائص عامة فى الشكل فالصفة الغالبة على هذه القصص الرومانسية أنها ذات طابع روائى . تكتظ بالأحداث أو تتناول الشخصية خلال امتداد زمانى متسع قد يشمل الشخصية منذ ميلادها حتى وفاتها ، وذلك باستثناء بعض أعمال محمود كامل حسن وعباس خضر وإبراهيم الوردانى .

وفى هـــذه القصص تقوم الصدفة القدرية بدور هام فى تجميع الأحداث وسيرها بشكل ينفى معه كل ارادة للشخصية التى تمثل محور القصة .

وقد حرص أغلب كتاب الاتجاه الرومانسي فى القصة المصرية القصيرة على أن يبدأوا قصصهم بتمهيد مسبق للحدث الرئيسى خضع فى أغلبه للتلخيص فى الأحداث والاستطراد فى وصف البيئه أو الطبيعه .

وقد مهدت هذه الاتجاهات الرومانسية بما اشتملت عليه من مبادىء وأسس لقيام حركة الواقعية بعدها ، تمشياً مع التقدم الاجتماعى وتبلور الطبقة الوسطى بتطلعاتها وبحثها عن نفسها وتأكيد هذه النفس ، وذلك بعد أن مرت القصة المصريه القصيرة بدور التجريب واكتشاف الخبرات وتنميه الذوق الخاص لدى المؤلف والمتلقى على السواء خلال أكثر من جيلين .

هـذا وقد مهدت الرومانسية الاجتماعية للحركة الواقعية بتناولها القضايا الاجتماعية وبعرضها للبيئة الاجتماعية فى شخصياتها وظروفها . ومهدت الرومانسية التاريخية للحركة الواقعية بأسلوبها القائم على دقة الملاحظة فى الوصف والتقديم كما مهدت الرومانسية التحليلية للحركة الواقعيه بعنايتها بالبحث فى نواحى الفرد ومشكلاته الفردية خلال تفاعله وتشابكه مع المجتمع :

وهكذا كانت الاتجاهات الرومانسية تمهيداً طبيعيا للاتجاه نحو الواقع فيما سمى بالحركة الواقعيه كما سنتدارسها فى الباب التالى .

الباب الثالث

الاتجاهات الواقعية

٥

حينما اتسعت حركت الترجمة فى مصر منذ مطلع هذا القرن ، تعرفنا ـ ضمن ما تعرفنا عليه ـ على الحركة الواقعية التى سميت بمذهب الحقائق « الريالزم » الخالى من الغلو أو من الخيال على حد تعبير محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين [١] وجيلهما .

وقد رأينا من قبل بصدد حديثنا عن جيل الرواد ، كيف أن هذا الجيل الذى نادى بمذهب الحقائق ، فهم الواقعية على أنها التناول للقضايا والمشكلات الاجتماعية ، كما رأينا كيف صدر هـذا التناول عن تشبع بعديد من المشاعر الرومانسية .

---

(١) محمود تيمور : مؤلفات محمود تيمور ، ص ٣٨ ومحمود طاهر لاشين : مقدمة يحكى أن ، ص ٣

ولقد كانت سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى فى مصر مزيجاً من الثورة ذات المزاج الرومانسي، ومن عصر تنويرى عقلى. وكان مصطفى كامل هو التعبير القومى عن الثورة الرومانسية ، وكان أحمد لطفى السيد ممثلا لعصر التنوير الذى أخذ يفرض نفسه بالحاح وقوة على الفكر والمجتمع والسياسة. فكانت مقالات لطفى السيد ومترجمات فتحى زغلول ومؤلفات فرح أنطون مطالبة صريحة من هذا الجيل بالعمل على استقامة التفكير ووضوح الأهداف وفقاً لمنهج عقلى منطقى .

وصاحب عصر التنوير ظهور الطبقة البرجوازية فى مصر ، ولقد كانت هذه البرجوازية « برجوازية مزدهرة بالقياس إلى أنها استطاعت أن تثبت وجودها فى حركية مجتمعها الاقتصادى والسياسي ، وأن تتصدر هذا المجتمع ، كما كانت برجوازية مأزومة بفضل عجزها فى أغلب الأحيان عن تسنم السلطة الفعلية ونكوصها أمام المستعمر »(١)

وساعد اتساع الصحافة وتعددها ، على خلق جمهور عريض من القراء المتابعين ، ومن الكتاب المتأدبين كذلك .

وبهذه العناصر مجتمعة ارتبطت القصة الواقعية القصيرة فى مصر ،فكانت المعبرة عن تحركات هذه الطبقة الجديدة - البرجوازية - فى محاولة لإحلال أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها ، وفرضها على الإطار الاجتماعى . كما كانت تجاهد باستمرار لتمثل تلك النظرة الواقعية العقلية، وأتاحت لها الصحافة مجالا أرحب للذيوع .والإنتشار واحتلت القصة القصيرة بهذا مكان الصدارة فى الأشكال الأدبية المختلفة .

---

(١) د. شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر ، ص ١٤١

وفى ظل التأثر بالواقعية النقدية اتجه عبد العزيز البشرى وابراهيم المازنى وطه حسين إلى تقديم الحياة المصرية بعيوبها ومشاكلها الاجتماعية الناتجة في بعضها عن ظروف الفرد وفى البعض الآخر عن ظروف المجتمع ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يفرغوا مواقفهم النقدية فى قصص قصيرة بالمعنى الفنى، فتفاوتت أعمالهم القصصية بين المقالات القصصية والصور القصصية،وهما شكلان متخلفان فنياً عن مفهوم القصة القصيرة ، حيث تهتم المقالة أساسا ـ بالفكر المباشر ، كما تقف الصورة فى تناولها للحدث عند مجرد تسطيح الحدث – والوقوف به عند حد الملاحظة المسجلة ، مما يؤدى إلى خلو الصورة القصصية من العنصر الدرامى فى الحدث الذى يؤكد وحدة الانطباع أو التأثير .

وهما بهذا يختلفان عن المفهوم الفنى للقصة القصيرة الذى يرى فى القصة القصيرة لحظة منفصلة،يعتمد الحدث النامى فيها على وحدة الموقف من خلال عنصر التركيز وتتبع الانفعال المثار عن هذا الموقف حتى اشباعه [١] .

وفى كتاب « المختار » لعبد العزيز البشرى ، وكتب «سبيل الحياة ـ خيوط العنكبوت ـ صندوق الدنيا ـ فى الطريق — حصاد الهشم» ، وغيرها للمازنى ، وكتاب المعذبون فى الأرض لطه حسين ، العديد من المقالات القصصية والصور القصصية التى يقف الحدث القصصي فيها عند حد تسجيل الملاحظات ذات الطابع القصصى التى يأخذ الكاتب فى ربطها بمجموعة من التعقيبات العقلية التى توضح موقفه المباشر من القضية المطروحة .

ولم تلبث الصورة القصصية أن حققت مفهوما أقرب اتصالا بطبيعة القصة

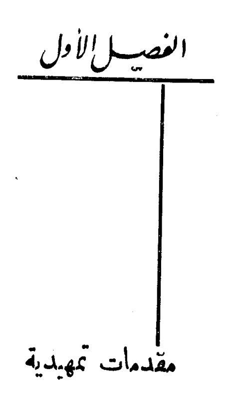
(١) انظر دائرة المعارف البريطانية تحت Short Story وكذلك دائرة معارف كاسلز الأدبية .

القصيرة على يد يوسف السباعى من ناحية ، وجيل من الصحفين الذين تطوروا بأسلوب الكتابة الصحفية حتى قاربوا بينه و بين أسلوب لغة الحياة اليومية من ناحيه أخرى. فقدم هؤلاء الكتاب الذين يمثلهم كامل زهيرى وموسى صبرى وصبرى موسى واحسان عبد القدوس — العديـــد من الخواطر والتقارير الصحفية فى شكل قصصى أكثر اتصالا بالصورة القصصية منه بالقصة القصيرة الفنية .

ولذلك يمكننا اعتبار هذه المرحلة – التى اتخذ الكتاب فيها المقالة القصصية والصورة القصصية شكلا قصصياً لتحميـــل مضامينهم المتأثرة إلى حد كبير بالفلسفات الواقعية الغربية – يمكننا اعتبار هذه المرحلة مرحلة تمهيدية تجريبية للوصول إلى تحقيق شكل فنى متكامل مع المضمون ، وهو ما تحقق بعد ذلك فى انتاج عدد كبير من كتاب القصة المصرية القصيرة، والذين تراوح اتجاههم بين ما يمكن أن نسميه بالواقعية الاجتماعية والواقعية المتفائلة والواقعية الفلسفية والواقعية التحليلية وواقعية تيار الوعى .

فبالرغم من تأثر كتابنا فى هذه الاتجاهات بالاتجاهات الواقية الغربية ، إلا أنهم لم يصدروا فى الواقع — وكما سنلاحظ عند تحليلنا لأعمالهم – عن تمثل كامل لهذا الفكر ، بل خضع هذا التمثل فى الغالب لتصرف الكتاب ومدى تقبله ورفضه ، ومدى أستعداده الخاص كذلك . وهذا شيء طبيعى طالما أن المذهب الأدبى هنا ليس نتاجا لإطار حضارى معين كما هو الشأن فى الحضارة الغربية ، وإنما هو فكر مترجم يخضع في تمثله لمدى التقبل والرفض الذى تحدده عوامل كثيرة كما بينا .

الفصل الأول



مقدمات تمهيدية

تشتمل هذه المقدمات التمهيدية على عدد من المحاولات التى اقتربت أكثر من تمثل الفكر الواقعي وإن لم تستطع أن تقدم رؤيتها من خلال بناء قصصى ناضج ، ولهذا يمكننا اعتبار هذه المحاولات ، محاولات للوصول إلى مفهوم فنى للقصة القصيرة الواقعية .

وتضم هذه المحاولات الأعمال القصصية القصيرة التى قدمها يوسف السباعى وكامل زهيرى وموسى صبرى وصبرى موسى وإحسان عبد القدوس .

* * *

(١)

يوسف السباعى :

تتسع الرؤية الواقعية عند يوسف السباعى لتشمل كل مظاهر الحياة ، بقصد تقديم هذه المظاهر فى جوانبها المتعددة دون أن يحركها موقف خاص من الكاتب . فهى صور متأنية يسجل من خلالها الكاتب لقطات يغلب عليها الطابع الكاريكتورى ، ومن هنا كان اهتمام السباعى بشخصياته - التى هى مدار صوره الكاريكتورية هذه اهتماماً خاصاً ، جعل من صوره القصصية فى غالبيتها قصص شخصية .

* * *

وهو لا يتناول فى هذه الشخصية الإنسان السوى فى سلوكه العادى ، وإنما يتناول الإنسان المشوه سلوكيا وخلقيا والمتصف بصفات منها الخسة واللؤم والنفاق والوصولية .

ويمثل هذا الإنسان «إبراهيم العقب» فى قصة «نابغة الميضة» من مجموعة

يا أمة ضحكت ، الذى استطاع عن طريق الوصولية الانتهازية أن يصل من جامع أعقاب إلى عضو مجلس النواب ، وبطل قصة «صاحب دولة» من مجموعة ليلة خمر الذى يستعجل الزمن من أجل الوصول إلى تحقيق متعة نفعية.

وفى سبيل تحقيق هذه النفعية يتسلح الإنسان بمجموعة الصفات السابقة. يقول حصان قصة «خاتمة المطاف» «عجيب أمر هذا الإنسان ... ما رأيت أشد منه نكرانا للجميل ، ولا نسيانا للمعروف ... لقد نبذنى نبذ النواة ، فكأنى ما جلبت له المال ، ولا ملأته فخراً وذهوا . لقد أنكرنى بعد طول اعتبار ، وازدرانى بعد إجلال واكبار ، فقد أخذ منى كل ما يمكن أخذه .»[1]

ومن خلال هذا المفهوم الواقعى للإنسان ، يتناول السباعى الإنسان المصرى داخل مجتمعه ليعطينا صورة واقعية لما يجرى فى هذا المجتمع من فساد فى الانسان وفى العلاقات وفى النظم . ويرى السباعى أن أول مساوىء الانسان المصرى فى مجتمعه هو سيادة الجهل ، حتى أن أبا جهل فى قصة «يا أمة ضحكت» يفضل — فى مقارنته — الحمار على الإنسان ، ويرى حماره أن أمتنا قد ضحكت من جهلها الأمم[2].

وبعد الجهل يأتى ضعف الإيمان وعدم تمكنه من القلوب ، فيعقب الكاتب على أحداث نابغة الميضة بقوله: «هذه حال فى دنيانا يجب أن نمعن الفكر فيها ، وظاهرة عجيبة تحتاج إلى بحث وتمحيص ، وتحتاج إلى أن تعالج بجرأة ، ضعف التقوى وتخلخل الإيمان»[3]

---

(١) مجموعة ليلة خمر ، ص ١٧٨

(٢) مجموعة يا أمة ضحكت ، ص ٣٠

(٣) يا أمة ضحكت ، ص ٢٥

والي جانب الجهل وضعف الايمان فهناك فساد الدولة وسوء نظامها . يقول ميمون القرد فى قصة «ميمون الجبل» هذا البلد لايستحق أكثر من سلام أسيادك ونوم السكران»[١] وليس هذا بعجيب فالأسياد أنفسهم كما يرى عباس القرداتى فى «ميمون الجبل أيضاً ، مضى عليهم ستون عاما وهم لايفعلون سوى سلام أسيادهم [٢] .

وقد أدت هذة الانحرافات مجتمعة إلى الوصول بالوطن لحالة احتضار أسهم فيها كل مواطن بقدر انحرافه ، ووصل معها الوطن إلى حال «لاينصلح معها ولو فعل به مافعل حكيم الوطن الميت بأهله ،»[٣] ذلك لأننا «قوم متبجحون مدعون لانخجل ولا نستحي »[٤] .

والسباعي في رؤيته الواقعية الناقدة هذه يحرص كل الحرص على تقديم أكثر من حل ، إيمانا منه بتوظيف العمل الفنى لخدمة المجتمع . وفى البداية كانت هذه الحلول محاولات لخلق عالم خاص تمتزج فيه المثالية بالنظرة الاصلاحية وذلك عن طريق الأحلام بنوعيها ؛ فى النوم واليقظة وفي الجنون . فالشيخ سيد فرقع فى «دنيا» حين فشل فى استعادة زوجته وأولاده بعد أن فقدهم ، عمد إلى خلق عالم خاص به يستعيد فيه كل ما فقده . فيقول «لم أصنع لنفسى دنيا أستعيد فيها ما فقدت ، استعيد زوجتى وأولادى ... إذا كانت

---

(١) يا أمة ضحكت ، ص ٦٢

(٢) يا أمة ضحكت ، ص ٥٥

(٣) مجموعة ليلة خمر ، ص ٧٩

(٤) المجموعة السابقة ، ص ٨٦

دنياكم قد خذلتني فلن تخذلني دنياي»[1] . وفى صورة «فى الحبيبي... أذاب يوسف السباعى أحلام إنسان مطحون ومخاوفه خلال لحظة لاسيطرة عقلية، ومن ثم كان الحلم الذى عاشه زكى الجحش «فى الغرزة» فزكى الجحش يشتهى سنية، والوصول إليها لن يكلفه أكثر من قروش ، وفى رحلة الوصول إليها يقوده سيد الحضرى ، ولأن رغبة زكي الجحش فى سنية يشوبها خوفه من المغامرة، فقد طفت على قمة الأعماق رغبته الأخرى الملحة فى أن يكون سمكة حيث عالمه المحـــدود .

وتنجح جلسة الحشيش فى أن تجعله يصل إلى هدفه الأسمى ، غير أن هذا الهدف لم يتحقق على النحو الذى أراده ، فقد أراد أن يتحول إلى سمكة لتأكل الناس ولكنه لايلبث أن يقع فى سنـارة تمسك بها سنية حيث تجره إلى واقعه المنغمس فيه ليل نهار ، إلى «صوت الوابور وطشطشة الزيت»[2] .

ويبدو أن مرحلة الحلم ذات الملامح الرومانسية هذه كانت بداية تعامل الكاتب مع مجتمعه، خاصة وإن الرؤية هنا تكاد تكون رؤية فردية تنبع من أزمات خاصة . ولذلك نرى الكاتب بعد هذه المرحلة انتهى بأن نبذ الحلم كحل ، حيث وجد أنه لايحقق تفريجا بقدر ما يخلق جوا من الرعب فى الشخصية ، إلى حد يجعلها تفضل عليه مرارة الواقع ،فشحيبر المسئول عن تسوية قدر الفول وتسخين مياه الحمام فى صورة «فى الناصرية»[3] عالمه قدوره، يسميها بأسماء ، زكية وبهيه وأم السعد . وبالرغم من أنه المسئول عن تسخين

---

(١) مجموعة يا أمة ضحكت ، ص١٤٤

(٢) مجموعة بين أبو الريش وجنينة ناميش ، ص١٠٨

(٣) المجموعة السابقة ،ص١٩٣

مياه الحمام ، ورغم أن الحمام لصق مزبلته ، إلا أنه كومة أوساخ، وهو يؤمن فى أعماقه بأن دخول الحمام سوف يفنيه بعد أن يزيل الأوساخ عنه ورؤيته للمستحمات من خلال شقوق فى جدار الحمام تعطيه هناء اللحظة وانتعاشها . ولم تلبث هذه الرؤيا أن تجسدت له فى حلم بجوار الحمام حيث يرى فى منامه امرأة جميلة ينزل إليها خلسة فيأتى المكيساتى ويأخذ فى ازالة الأوساخ حتى تعلو كوما عاليا ، ويذوب شحيبر فى الماء الساخن . عند ذلك ينتفض شحيبر يقظا ، وينزل ليعانق أحبابه قدور الفول .

وهكذا فشل الحلم الرومانسي فى أن يحقق حلا مقنعا . وقليلا تتضح الرؤيا الواقعية عند الكاتب حينما اتجه إلى تقديم محاولات توفيقية بين مايوده الإنسان وما تجبره الظروف على اختياره من ناحية ، وبين الخير والشر فى الحياة من ناحية أخرى . فطبيعة الشيخ على لوز فى « فى أبو الريش » طبيعة مرحلة لايستطيع من خلالها أن يمارس الجدية فى الأمور والتزمت ، ولهذا فقد ضاق ذرعا بعمله الجديد كخادم لأبى الريش إلا أنه لم يلبث أن وفق بين عمله وبين رغبته وذلك بأن أدخل عرائس الأرجوز كنوع من إزالة الهموم عن طالبى بركة أبى الريش .

ويرى يوسف السباعى أن هذه المعادلة التوفيقية لايمكن أن تتم إلا من خلال معايشة الحياة نفسها ، كما فلسفها السيد على المهياص فى صورة « فى سيدى العتريس» ، للحاج معتوق قائلا ، إن الحياة حلوة ياحاج معتوق ، دعها تسير ودعها تكيف نفسها كما شاءت لا تعقدها فإنها بطبيعتها سهلة[1] .

---

(١) مجموعة أبو الريش ، ص١٤٧

وأغلب أشكال السباعى القصصية القصيرة « احياء للمجتمع القاهـرى الممثل للطبقة الشعبية ، عن طريق عرضه لهذه البيئة ، وتقديم دراسات مستفيضة عنها ، وعن طريق دراساته النمطية والفرديه للشخصيات التى تعيش هذا الواقع.

فأحداثه تدور أغلبها فى الأحياء البلدية ، فى زينهم والماوردى وفى عشش الترجمان وفى جنينة ياميش والحبيبى والبغالة . وقد بلغ من اهتمام السباعى بتمثيل هـذه الاحياء أن جعل أسماء هذه الاحـياء عناوين صوره القصصية. فنرى مثلا فى مجموعة ، بين أبو الريش وجنينة ياميش ، : « فى سيدى زينهم و « فى الماوردى ، وفى الحبيبى ، و فى البغالة ، ... الخ . وفى هذه الأحياء يعيش الأبطال كما يعيش الشيخ على ، فى غرفة علقت على جدرانها لوحات قرآنية وحكمية مثل إنا فتحنا لك مبينا ، و نصر من الله وفتح قريب ، أما محتويات الغرفة فلا تزيد عن كنبة ذات مساند و بوفيه عتيق وماكينة خياطة صغيرة ، وثلاثة أزواج قباقيب وكليم وطبلية عليها ورق ملوخية ، [١] وأما أبطال هذه الصور فهم مثل عبده « فى سيدى زينهم ، بجلبابه المخطط وجسده الهيكلى النحيل الطويل ، وعينيه الغائرتين وذقنه الذى تناثرت فيه الشعيرات فلا هو ملتح ولا هو حليق ، وأنفه الضخم وطاقيته التى حشر فيها رأسه ، [٢]

وصور السباعى القصصية أكثر نموا وتطوراً من الصور القصصيه التى قدمها المازنى وطه حسين حيث يتم التفاعل الصراعى فى الشخصية بنضوج أعمق منه عند السابقين . وفى هذه الصور يقدم السباعى دراسته للحظة أو الشخصية من خارج التفاعـل الصـراعى ، فيهتـم بالتسجيل الخـارجى القائم على التجميع والملاحظة. فصورة « خال علام ، من مجموعة الوسواس

(١) المجموعة السابقة ، ص١٣
(٢) نفس المجموعة ص٥٥

الخناس » مثلا تتناول بالعرض مجموعة من الذكريات الطريفة يقدمها الكاتب من خلال ضمير المتكلم ، ويبدأها بقوله » هل يسمح لى القارىء بأن استرسل معه فى مجرد حديث » [١] .

والموقف عند يوسف السباعى ليس موقفاناميا من حيث اثارته لانفعال معين ثم إشباع هذا الإنفعال على نحو مقنع ، بل موقفا جامدا يكتفى بما تثيره الصورة فى عرضها من مشاعر قائمة على الملاحظة البحتة . فيختتم صورة « وعلى الأرض السلام » بقوله « أما لو تراحم الناس فجرى بينهم الود والشفقة مجرى الذهب والفضة . . إذا لنبع الحب من البغض والصلة من القطيعة ، كما يبعث الربيع الضاحك من قبر الشتاء ، إذا لما قلناما أجمل الحياة لولا لؤم الإنسان » (٢) ولهذا غلب على أسلوب السباعى الميل إلى المقالية ، يقول فى « راكب الزمن : هذا الراكب هو خير ركاب القطار فقد أغمض عينيه عند بدء الرحيل ، وراح فى غفلة دون أن يحس ملل السفر ، فلاساءه منظر كريه ولا ضاق ذرعا بمنظر فات مر على عجل ... فقد أغمض عينيه عن الخير والسوء، وكفى نفسه مئونة التطلع، فأراح واستراح ... وقارنته بمثله من ركاب الزمن فرأيت منهم الكثيرين يسيرون فى موكب الحياة كأنهم ماعاشوا ... وإذا كانت غنيمة الحياة شقاء فخير مابر بها من فاز من الغنيمة بالاياب (٣) .

واستعاض يوسف السباعى فى كثير من صوره القصصية عند العرض

---

(١) مجموعة الوسواس الخناس ص ٣٠

(٢) مجموعة يا امة ضحكت، ص ١٢٦

(٣) مجموعة ليلة خمر، ص ١٣٦

التسجيلى بحوار تام ، خلط فيه بين استخدام العربية والعامية . فيـدور بين ضابط الميس و بين الضو الطباخ فى « صينية قرع » هذا الحوار:

« ياسى ضو حرام عليك كفاية جاز بق ...

« طيب بلاش تشيل الجاز ، خففه شوية . الخ (١) .

وبعدها يدور الحوار التالى بين البارودى والراوى :

« — اسمــع — نعم

— ما الذى يجبرنا على الصبر على كل هذا الأذى ، واحتـمال كل ذلك الضيم ؟ ... الخ(٢) .

ويمثل الاهتمام بالحوار عند السباعى ، إلى جانب التطور الملحوظ فى قالب الصورة القصية والاتجاه بها إلى طابع القصة الواقعية القصيرة ، تطور الصورة القصصية للوقوف على مشارف الشكل الفنى للقصة القصيرة الواقعية .

* * *

(٢)

كامل زهيرى :

أشكال كامل زهيرى القصصية عبارة عن مجموعة من الخواطر المقدمة فى شكل تقريرات صحفية خلت من عنصر وحدة الحدوتة المميزة، وإن توافرت لها إمكانيات العرض الوصفى .

وتتناول هذه الأعمال خاصة ماجمعها فى كتابه ممنوع الهمس — قضايا انسانية عامة ، أهمها قضية التفرقة العنصرية فى أمريكا كقضية انسانية ترتكز على أساس واقعى نابع من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان .

---

(١) مجموعة الوسواس الخناس ، ص ص ٣٠ — ٤٠ .

(٢) مجموعة الوسواس الخناس ، ص ص ٣٠ — ٤٠ .

ولما كان موضوع الكاتب يمثل قضية إنسانية على المستوى الفكرى ، فنجده لايهتم بعنصر الحدث وتنميته قدر اهتمامه بمناقشته القضية المطروحة واستعراض وجهات النظر . وفى خلال ذلك يأتى عنصر الحدوته ليسرد وقائع تتمشي مع واقع المناقشة ومناسبتها .

فى «لا ، أستطيع» من مجموعة «ممنوع الهمس» يقول الراوى أو الكاتب خلال حواره حول مشكلة التفرقة العنصرية مع أستاذ زنجى فى أمريكا، قلت للأستاذ وارد ، كأننى أعلل لهجتى أو أفسر الحاحى : لقد حكى لى صديق جاء من ولاية الأباما « فى الجنوب » هذه القصة ... لقد كان يقف فى طابور طويل ينتظر الأتوبيس وكان يسبقه خمسة من البيض خامسهم رجل أسود ، وكان هو السادس ويليه فى الصف رجال ونساء عديدون بينهم بعض الزنوج... وحين وقف الاتوبيس جوار الطابور على المحطة ، صاح السائق بصوت عال ستة من البيض فقط ومعنى ذلك أن الزنجى الذى جاء ووقف فى الطابور لن يسمح له بالصعود .»[1]

وهذه الأحداث المتناثرة داخل العمل كما رأينا لاتهتم بملامح شخصية محددة أو حادثة محددة ، وإنما تهتم بدلالة الحادث فى سياقة العام . وتتجمع هذه الأحداث مع غيرها لتكون مع تأملات الكاتب امتدادا مسترسلا بطريقة التأملات العفوية . ويصبح العمل من ثم سياحة متنقلة تتعدد فيه الموضوعات والأشخاص دون تحديد لملامح معينة أو تركيز على موقف واحد وحسب ، ففى «ممنوع الهمس » يبدأ الكاتب بحديث مع القــــارىء ، يقول فى مطلعه :

---

(١) كامل زهيرى : ممنوع الهمس ، ص ٧٢

«تستطيع أن تحس التغير بين شمال أمريكا وجنوبها بأنفك وجسمك قبل أن يسعفك النظر»[١] ثم يأخذ في تحقيق كامل عن طبوغرافية أرض الجنوب «الشوارع واسعة، لايعبرها طفل بمفرده، والبيوت من دورين أكثرها خشب ... بيضاء أو بنفسجية أو بمبة ... لابد من خضرة حولها ...» إلخ[٢] ويجره الحديث عن أرض الجنوب إلى تذكر ما قاله صديقه «في هذا الشارع ماتت مرجريت ميتشام مؤلفه الرواية الشهيرة «ذهب مع الريح»[٣]، فيتحدث عن موت الكاتبة وعن رواية ذهب مع الريح وظروفها واللمحات الإنسانية فيها. وبعدها يتحدث عن الأمريكيين فى الشمال والولايات الجنوبية وشهرتها، وموقف أهل الجنوب من أهل الشمال ومن الزنوج. وفى أثناء ذلك نعرف أن الكاتب أو الراوى ارتحل إلى الجنوب مع وفد صحفى إلى إحدى ولاياته، ونعرف شيئا عن استقبال أهل الولاية الممزوج بالدهشة لهذا الوفد الذى يضم صحفى من نيجيريا وآخر من سيراليون. ونستمع قليلا إلى حوار مع عمدة الولاية ومدير البوليس حول قضية التفرقة العنصرية. وفى الليل يذهب الراوى الكاتب مع صديقين من الهنود للاستماع إلى موسيقى الزنوج فى حانة الطاووس. فيصف الحانه ويحلل موسيقاها بقوله «ولو تفرست فى النغم لوجدته لحنا يربط الروح بالجسد ... معتم مضىء .. يتهدج ... به نبض... وله ايقاع، يصيبك بالقشعريرة ... ثم الدفء ... فتصيبك رجفة .. إلخ»[٤]. وخلال ذلك

---

(١) المجموعة السابقة، ص ٧٩.
(٢) المجموعة السابقة، ص ٧٩
(٣) ممنوع الهمس، ص ٨٠
(٤) ممنوع الهمس، ص ٧٧

يستشهد بكلمات لأغنيات زنجية ، ثم يتحـــدث عن التفوق الزنجى فى عالم الموسيقى ... وفى هذه الاثناء تحاول فتاة أن تتعرف عليهم ويظهر من حديثها معهم أنها تنتمى إلى جنسيات كثيرة بحكم أمها وأبيها ، وأنها مسافرة تقضى أيامها فى الرحيل .

وعلى هذا النحو تمضى أشكال زهيرى القصصية ، مزاجا من التأمل الوجدانى والمقالة القصصية والصورة القصصية . وقد أثر هذا التكوين الشكلى على أسلوب كامل زهيرى ، الذى غلب عليه طابع الوصف التقريرى ، خاصة فى تقديمه للأماكن والبيئات المختلفة وذلك من خلال تقافز الأسلوب الصحفى ، كقوله « نيويورك صاخبة ، مرحة بلامناسبة غاضبة بلامناسبة ، بيوتها من زجاج ، أعمدتها حديد ، تسافر فيها إلى أعلى فى الأسانسير وترتفع فى لمح البصر من الأرض إلى الطابق المائة والخمسين . الذين ينزلون كأنهم يهبطون أخلاقيا ، فالهبوط الأخلاقى هو الهبوط الحقيـقى . ونيويورك تهتز وتتحرك »(١)

وهكذا يمثل هذا الشكل القصصي الصحفى عند كامـل زهيرى ما بين المقالة القصصية والصورة القصصية والقصة وسنرى أن هذا الشكل الحائر سوف يقترب قليلا من شكل القصة عند موسى صبرى مع الاحتفاظ بطابع الصورة القصصية ، وسوف يتخلص من الصورة القصصية لتصبح قصة قصيرة من خلال الأسلوب الصحفى السريع عند صبرى موسى ، وتأتى بعد ذلك قصة

---

(١) نيويورك مدينة السكتة القلبية ، مجموعة ممنوع الهمس ، ص٧

إحسان عبد القدوس القصيرة لتؤكد أسلوب صبرى موسى وتضيف إليه مزاجا خاصا بإحسان .

* * *

(٣)

موسى صـــبرى :

يقف موسى صبرى بإنتاجه من الشكل القصصى القصير ، بين الصورة و القصة ، حتى أنه يؤكد ذلك فى قوله « هذه السطور بعضها يشبه القصة وبعضها يشبه الصورة »[1]. وتصدر هذه الأعمال من خلال رؤية واقعية إنسانية ، خاضعة لأسلوب صحافى تعبيرى .

وخلط موسى صبرى بين وجدانية التعبير الإنشائى فى بعض المواقف وبين بساطة وسهولة وسرعة الأسلوب الصحفى بجعلنا نضعه فى البداية ، وذلك لما تلاه من انتاج كتاب خلصوا للأسلوب الصحفى البحت كما سنرى عند موسى صبرى ، وكتاب جعلوا الطريقة الصحفية أسلوبا خاصا فى الرؤية والمعالجة كما سنرى عند إحسان عبد القدوس .

وقصص موسى صبرى تلخيص سريع للحياة البشرية من خلال علاقات الحب ، كعلاقات لها أهميتها فى تبرير السلوك البشرى من ناحية ، وفى جذب القارىء لما تبسطه من مشكلات واقعية اجتماعية من ناحية أخرى . يقول الكاتب عن هذه القصص فى مقدمته لمجموعة « حبيبى اسمه الحب » إنها مجموعة من الأفكار تزدحم فى شارع واحد توقفها اشارات المرور وحوادث الاصطدام ،

---

(١) مقدمة حبيبى اسمه الحب .

وتلوثها برك الطين ، وتنقيها حبات الأمطار ، ولكنها تسير بوعيها ، وبغير وعيها » .

وفى هذه القصص يبدو الأسلوب الصحافى وهو يحاول أن يسيطر على العمل من خلال لغة وجدانية شاعرية كأثر معبق من المشاعر الرومانسية القديمة، فنى قصة « غبى جدا ومجنون جدا » تجيب الزوجة على زوجها قائلة: إنها تغير عليه « من الطبيعة الجميلة لو أطال التأمل فيها ... من النسمة الحلوة لو فتح لها صدره ... من ضحكته لو انطلقت ليرها... من دمعته لو لم تكن من أجلها... من أصابعه لو سلمت على يد أخرى .. من حديثه ولو كان موجها إلى رجل... من الصحة والمرض لو شغله أيها عنها، من الصحيفة عندما يقرؤها ... من الوردة لو لم يضمها فى حنان على صدرها »[1]. فمن خلال هذه الشاعرية تتبدى لنا أوليات الأسلوب الصحافى فى الميل إلى المقالية فى السرد والحوار ، وفى التهويل والمبالغة فى الوصف والعرض ، وفى الاهتمام بعنصرى السرد والتشويق .

وإذا كان موسى صبرى لم يلجأ إلى تقديم تحقيقات صحفية عن الحدث أو الشخصية كما سنرى عند صبرى موسى ، فقد اكتفى بأسلوب التحقيقات فى معالجته لقصصه . يقول فى قصة « هذا هو الحب » ، إن عاطفة الحب تبدأ أولا بحب النفس... إن المرأة التى يختارها الرجل هى التى تشبع نفسه، والرجل الذى تختاره المرأة هو الذى يملأها هى ... إن كليهما يرضى نفسه ، وكليهما يقنع نفسه كذبا أنه يرضى الآخر . ولكن هذه اللعينة اللعوب بدأت تحرمنى من حبى الأول ، حبى الأعمق ، حبى لنفسى ... إنها أكثر منى أنانية ، وأنا لا أستطيع

(١) ممنوع الهمس ، ص ١١٥

أن أهرب من أنانيتى ، إذن فلا بد من الهروب من هذه السيدة التى أحبها »[١]

وفى الحوار التالى من قصة « تحويش الحب » يظهر هذا الأسلوب الصحفى فى التحول المقالى المبسط الهادف للاقناع : قلت لها : بهذا السلوك ... لن تعطى الفرصة لشاب أن يفهمك على حقيقتك ، ويرتبط بروحك ... قالت : ماذا تقصد ؟ قلت : إنك تحرمين من حب يفرش لك الطريق إلى زواج سعيد . قالت : وأنا لا أومن بالحب قبل الزواج قلت : لماذا ؟

قالت : أننى أفترض أننى أحببت ثم صدمت فى هذا الحب كما أرى حولى ... لا أعتقد بعد ذلك أن حبى الثانى لزوجى سيكون كاملا ، ولذلك فإننى أتجه بكل عاطفتى الآن إلى محاضراتى وعملى ... فاذا ما تزوجت أعطيت الحب كله لزوجى »[٢] .

وموسى صبرى فى قصصه هذه يميل إلى التهويل والمبالغة داخل أسلوبه الصحفى كنوع من الإثارة لجذب الإنتباه . فيصف بطلة « تحويشة العمر » بقوله «زهرة سمراء فى الثانية والعشرين من عمرها . أتصورها وكأنها تمسك بميزان قبل أن تتكلم أو تضحك أو تمشى... كل شىء بحساب . إجابتها على قدر سؤالك . وسؤالها : بالقدر الذى يهيئك للجواب عليه . إنها تبتسم للنكتة التى تحمل غيرها يقهقه فى الضحك ، وتترك علامات ارتياح هادئة على وجهها إذا كانت كلمات تدعو للابتسام . لا تجرى ، ولا تزحف كالسلحفاة ، ولكنها تسير بتؤدة لا توحى بالكسل ، ولا تجعلها كالملهوفة . ملابسها تصممها بنفس

(١) المجموعة السابقة ، ص ٢٣

(٢) نفس المجموعة ، ص ٦٩

الميزان الذى يقيم كلامها وخطوها »[1].

هذا إلى جانب الإثارة المتولدة عن عناوين القصص ذات الجاذبية الخاصة مثل : عذراء الصيف ودنيا فونيا وصاروخ روحى والعشيقة الفاضلة [1].

* * *

(٤)

صبرى موسى :

استوعب صبرى موسى التجارب القصصية السابقة مؤلفة ومترجمة ، وعاش تجربة الرؤية المنظورة فى السينما والتلفزيون والمسموعة فى الراديو ، وخاض مجال العمل الصحفى وما يحتاجه من مواد تعتمد على تقديم حكايات بطرق مثيرة وسريعة ولبقة .

وقصص صبرى موسى هى هذه الحكايات التى حاول فيها تقديم الحدوتة تقديما سريعا متواثبا يهتم بالمعطيات التى تشكل مواقف حركية . والكاتب يضع فى اعتباره أنه يقدم تحقيقات صحفية وأن عليه أن يحقق لهـا إمكانية إرضاء القارىء بأن يوفر أكبر قدر من الاستمتاع الرخيص المعتمد على التسلية .

فى قصة « طويل عريض كالقاضى » من مجموعة حكايات صبرى موسى يقدم الكاتب ملفا كاملا عن حياة هاشم منذ أن رزق به والده الأسطى رشوان جاد إلى أن قتل زوجته وبات فى السجن . وفى خـلال هذا الامتداد الزمنى تحدث أحداث كثيرة وعديدة ومتداخلة يكتفى فيها الكاتب بتقديم الملامح الكلية ودلالتها فى تكوين الصورة العامة لشخصية هاشم .

(١) ممنوع الهمس ، ص٦٧

(٢) مجموعة ممنوع الهمس ، صفحات ٣٧ ـ ٤٧ – ١٦٦ ـ ١٥٦ على التوالى

وتعتمد هذه الحكايات الصحفية عند صبرى موسى على الاثارة فى التناول وفى العرض . وأول مظاهر هذه الاثارة نراها فى العناوين الصحيفية ذات اللمعان الجاذب للأنظار والمتلك لخاصية الاستحواذ السريع ، فنرى هذه العناوين لقصص مجموعته « حكايات صبرى موسى » . (قنـاوى وولده والافندى الأخصائى) و (الأفندى ضحك على الحصان) و (على باغة محلك سر) و (السيدة التى ... والرجل الذى لم) . وإلى جانب ماتملكه هذه العناوين من قدرات على الاثارة وجذب الانتباه ، فهى تملك امكانيات حركية حيث نرى فى كل عنوان مشهدا متحركا آخرا يكون بمثابة خلفية مستحضرة خلال استجماع أحداث القصة .

أما موضوعات هذه القصص الصحفية فقد خضعت هى الأخرى لمعايير تقوم على الاثارة ، خاصة فى انتقائها . فى قصة « الطبـاخ والسيدة التى تحب غير زوجها » ، يقدم الراوى نفسه بقوله : أنا عبده على عبده... شغلتى طباخ... أمى مريضة ... وابن عمـتى يشتغل سمسارا ... أبى مات وأنا فى الالزامى ، وترك لى مهنته وثلاث شقيقات . كنت صغيراً ... أفك الخط ، فاشتغلت صبى مطبخ ومرمطون وسفرجى ثم طباخ ... زوجت شقيقاتى الثلاث ثم تزوجت بنت عمتى . . أخت مجد ، وتفرغت لعلاج أمى المريضة . . أنا عصبى ، سريع الهياج ، سريع الغضب ، لكنى لم أكن عصبى ، ولم أكن سريع الهيـاج حتى حدث لى ماحدث (1) ، وبعد هذه المقدمة المثيرة عن شخصية عبده على عبده تبدأ الحكاية الأكثر إثارة حينما يعمل عبده طباخا عند جماعة فى الزمالك ، وهنـاك

---

(1) حكايات صبرى موسى ، ص ١٩٩

يكتشف العبة المثيرة . الزوجة تحب آخر غير زوجها وتطلب إلى عبده أن يذهب إلى الشقة الاخرى ليجهز طعاما . ويظل يذهب هكذا كل يوم خميس يجهز طعاما وينظف الشقة الأخرى وتمنحه المرأة بقشيشا سخيا . ويعطى عبده عنوان الشقة الأخرى لزوج السيدة وحينما يذهب لتسلم عمله يوم السبت عقب أجازة الجمعة لم يجد الست هانم فى البيت ولا الأولاد وقال له الزوج « خذيا عبده أجرتك ... وماعدناش عايزين طباخ »[1]

ويتناول الكاتب هذه الموضوعات المثيرة فى أسلوب خاطف سريع ينقل الحركة فى سرعة متقافزة ليؤدى دوره هو الآخر فى الاثارة . فيبدأ قصة « السفينة » بقوله: جاء رجل بعياله إلى ممر بين عمارتين فى شارع السد بالسيدة زينب وبنى لنفسه بيتا ... جمع أخشابا قديمة وصفائح مستعملة وهلاهيل ولفق منها للعيال مأوى ، لايستطيع الواحد منهم أن يرفع قامته بداخله ، لكنهم دربوا أنفسهم على استعماله فى المستوى الأفقى عند النوم فقط ... ففى النهار يجلس الرجل أمام المأوى لاصلاح أحذية السكان بملاليم الطعام . . وفى الليل يلتحم الرجل بعياله فى تلك العلبة المتهرئة لمقاومة الصقيع — فلا يبقى هناك مجال للمقارنة الحقة »[2] .

ولا يقف هذا الأسلوب الخاطف عند حد السرد بل يشمل كذلك الحوار كما نرى فى الجمل القصيرة الناقلة للحركة فى الحوار التالى بين صديق وصديقه فى قصة « فى الصباح » :

---

(١) حكايات صبرى موسى ، ص ٢٠٣

(٢) مجموعة وجها لظهر ، ص ٦٥

قال صاحب البيت : أى ريح سعيدة جاءت بكم؟ قال الزوج : كنا نسير .

قال صاحب البيت : السير مفيد للحمل ؟ قال الزوج : لم نجد سيئا .

قال صاحب البيت : الشبابيك مزدحمة ؟ قال الزوج : إن الذى يعجبنى لا يعجبها.

قال صاحب البيت : أنت مثلى قال الزوج : لم أعد أحتمل»[1]

وكذلك بناء القصة عند صبرى موسى ، فهو بناء سريع مركز ، يعتمد على الاختزال وحذف الكثير من المشاهد ، مكتفيا بالتلميح . فتخرج القصة فى النهاية عبارة عن سيناريو سينمائى تؤدى كل كلمة فيها وكل تكوين إلى صور حركية ، نراها بوضوح فى المشهد التالى لموت رجل فى قصة ، لست متأكدا ، «لقد حدث كل شىء فى سرعة قاسية .. لكننى لست متأكداً الآن ... أقسم لست متأكداً تماما من أننى فعلتها ... لقد حدث الأمر فجأة أرتجفت فى تشنج عندما انفجر فى أذنى صوت البوق ... وعبرت عربة النقل كالقذيفة من يسارى وكان هو إلى يسارى ... ولعبت فى رأسى صورته وهو ينظر فى عينى بعمق ... ثم يعاود الصعود إلى جوارى فى أمن ... ولست متأكدا تماما الآن من أننى كنت قادرا على فعل شىء . وفى لحظة خاطفة كانت عربة النقل قد مرت على صدره واندلعت العربة بسرعة رهيبة على الأسفلت الهاوى ... بينما انحدرت الرأس وهى تقفز بجوارها »[2] .

---

(١) مجموعة وجها لظهر ص ص ٥ او ١٦

(٢) مجموعة حادث النصف متر ، ص ٣٤

(٥)

إحســان عبد القدوس :

أما إحسان عبدالقدوس فقد إتجه إلى عرض المجتمع من خلال رؤية واقعية تهتم بالإنسان فى مختلف نواحى حياته ، وذلك من خلال غريزة أبرز علم النفس أهميتها وخطورتها فى الدوافع والعلاقات الإنسانية وهى الغريزة الجنسية. ولما كانت المرأة هى محور الارتكاز فى هذه الغريزة خاصة بالنسبة لمجتمعنا وظروفه ومايعلقه على المرأة كوسيلة لاشباع هذه الغريزة . ووسيلة للتكوين الأسرى ، فقد قامت القصة القصيرة عند إحســان عبد القدوس على المرأة ؛ تستوى فى ذلك الخادمة فى قصة « الملاءة اللف » من مجموعة منتهى الحب، وتلك التى تمثل الطبقة الارستقراطية فى قصة « جنون» مجموعة عقلى وقلبى . كما تزددت العلاقة بين الحب فى صورته البريئة فى قصة « حتى الحجر » مجموعة منتهى الحب ، وفى صورته المفعمة برائحة الجنس فى قصة « الخادمة » مجموعة منتهى الحب .

ومن خلال المرأة كجنس يأتى عالم إحسان عبد القدوس الواقعى معبراً عن الحياة فى صورتها الواقعية الشاملة .والجديد فى الرؤية الواقعية التى نراها عند احسان هو التعبير عن الطبقة العاملة الكادحة فى تطورها . فمحمود فى قصة الزوجة المثالية كان يشتغل فى المصنع الكبير ،وكان يتقاضى ستة جنيهات فى الشهر وزوجته نفوسه كانت خادمة ، ولكن محمود طرد من المصنع الكبير بعد زواجهما بعام، وتناقصت الجنيهات الستة... كانت أحيانا تصل إلى جنيهين... وأحيانا إلى لاشيء ... ونزلت من الدور الثالث الذى كانت تقيم فيه بشارع السد إلى البدروم بحارة الحولى »[1] . ويعيش بطل قصة« الغد »،الأسابيع

(١) مجموعة عقلى وقلبى ، ص٣٥

الطويلة بلا عمل « كان يذهب كل صباح وينضم إلي طابور الفعلة أمام العمارة الحديثة وكان « الريس » يختار كل زملائه الا هـو ... وكان يعـرف السبب ... إنه مريض ... هزيل ... لم يكن حتى العام الماضي مريضاولاهزيلا بل كان قويا جامداً كالصخر »[1].

وحينما تحققت لهذه الطبقةالعاملة الكادحة المكاسب الاشتراكية واستطاعت أن تنهض متحدية كافةالعوائق ، استطاع الأسطى محمود فى قصة « النساء لهن أسنان بيضاء « أن يذهب فى الصيف مع عائلته إلى الإسكندريةعلى حساب الشركةالتى يعمل بهاللتصييف عندما صدر القانون الذىيمنع صرف بدلالأجازة حتى لايفقد العامل حقه فى الراحة [2] . ونتيجة لهذه المكاسب العمالية تقف محاولات الثورة المضادة والإنتهازية أمام هذه المكاسب .ويعالج إحسانهذه القضيةفى أكثر من قصةمنقصص مجموعته « النساءلهن أنياب بيضاء فيتناولها فى قصة « فنجان قهوة ... فوق حلة ملوخية » ، وقصة« النساء لهن أسنان بيضاء « وقصة « المؤتمر يصفق لزوزو » .

كذلك تناول إحسانفى امتدادالرؤيةالواقعية عندهمشاكل الحياة المعاصرة التى نتجت عن التطور الإجتماعى ، فيصبح مصدر الاحساس، بالشقاء، البحث عن شقة فى قصة «قتلت عمتى » وقصة « الحاج مدبولي »[3] والمعاناة من أزمة المواصلات فى قصة « سارق الاتوبيس » منمجموعة بنت السلطان .

(١) مجموعة : منتهى الحب ، ص٤٠

(٢) مجموعة : النساء لهن أسنان بيضاء،ص ٢٦

(٣) مجموعة : بنت السلطان، صفحات ٥: و ١٤

والقصة القصيرة عند إحسان عبد القدوس فى معظمها لمحة عابرة منفصلة لكنها لا تهتم بالتركيز على الموقف أو اللحظة ، بل تلجأ إلى العبور السريع المتواثب ، فعندما يلاحظ بطل قصة « حتى الحجر » أن حجر الفيروز الذى فى خاتمه قد أخذ يخفت فى لونه وكانت أن أهدته له أكرم وأطهر وأرق فتاة أحبها « ذهب إلى الجواهرجى فأخبره الأخير أن الحجر يموت وحينما حاول أن يتذكر « تذكر أن الحجر بدأ يموت منذ بدأ يخون . . منذ بدأ يمارس سفالته ... منذ ابتعد عن حبيبته بروحه وجسده »[١] ولما حاول أن يتصل بحبيبته هذه وجدها قد ماتت .

ومن شأن هذه القصص التى تعتمد على معالجة اللقطات الخفيفة السريعة ، الا تهتم بدوافع الأحداث ومبرراتها إلا فى القليل النادر وبصورة لا تخدم المواقف كثيرا . وبذلك كانت القصة فى سياقها العام أقرب إلى أسلوب السيناريو السينمائى الذى يركز على الحركة أكثر من الاهتمام بالقصة كفن أدبى يعتمد أساساً على اللغة ، فيقدم الكاتب حالة حيرة بقوله « سكت عبد الفتاح ... نكس رأسه ، وخيل إلى أنه تنهد ، ثم قام يسير بخطوات متثاقلة وقبل أن يخرج من الغرفة التفت إلى كأنه يهم أن يتكلم ... عاد ونكس رأسه وخرج إلى غرفته »[٢]

وهكذا نرى أنه بالرغم من نمو الرؤية الواقعية عند إحسان عبد القدوس واتساعها ، فإن ديناميكية البناء الفنى كانت على مستوى من التخلف الذى جعل تناول الرؤية يقف عند حد التناول الساذج فى الاكتفاء بالمواقف العابرة

---

(١) مجموعة منتهى الحب . ص ٢٦

(٢) بنت السلطان . ص ١٥٤

السريعة التى أثرت على اللغة القصصية عند الكاتب فجعلتها لغة سهلة بسيطة سريعة، لعل أصدق تعبير عنها قول يحى حقى فى نقده لرواية « الوسادة الخالية »: إن « ألفاظه كبالونات المراقص الملونة تتواثب أمام عينيك فكيف تريد منها أن تستقر على الورق، ولذلك « أصبحت ألفاظه تجول وتتصادم فى فوضى لا ضابط لها » [1] . يقول إحسان فى بداية قصته « لون الطعام » : كان طالبا في كلية الفنون ، وكانت طالبة فى كلية الحقوق ، وتحابا ... وعاشا فى الحب حتى انتهى كل منها من دراسته ، واشتغل هو بالرسم وأشتغلت هى بالمحاماه ... ورغم ذلك لم يكن أحدهما واثقا من أنه يحب الآخر ،، [2] .

وشخصيات إحسان عبد القدوس فى هذه القصص شخصيات غير محددة المعالم بحيث أنها لا يمكن أن تكون شخصيات فردية أو نمطية ، وإنما هى شخصيات سريعة عابرة .

(٦)

وهكذا نرى أن هذه المقدمات التمهيدية قد استطاعت أن تتمثل الفكر الواقعى الغربى فى الأفكار التي تناولتها، وبهذا كانت واقعية مضمون ، كان فى أغلبه مضمونا إنسانيا عاما .

فإلى جانب الإهتمام بتصوير المفاسد الاجتماعية من خلال قسوة الإنسان خاصة عند كامل زهيرى ، نراه قد اتسع ليشمل كل جوانب الحياة عند أغلب كتاب هذه المقدمات . ولكن لم يخل التناول الواقعى هنا من المواقف الرومانسية واللمحات الشاعرية كأثر من بقايا الاتجاهات الرومانسية .

---

(١) الرسالة الجديدة . ديسمبر ١٩٥٥

(٢) منتهى الحب . ص١١٩

ولقد ترددت هذه الواقعية التى لم تكن قد اتخذت بعد شكل الطابع المميز، بين أشكال قصصية قصيرة ناقصة ، كان بعضها مقالا قصصيا و بعضها صورا قصصية والبعض الآخر قصصا صحفيا .

ولقد كانت أغلب هذه الأشكال القصصية دردشة متداخلة كثيرة الأحداث والاستطرادات مزج فيها الكاتب التعبير بالسرد والوصف ومالوا إلى الاجمال الذى يمحي الملامح المحددة . واتجهت هذه الأشكال القصصية إلى تقديم الواقع المصرى والبيئة المصرية والشخصية المصرية مع التركيز على الطبقة الشعبية فى أسمائها وأحيائها . كما كانت وسيلة طيعه لحمل أفكارهم وآرائهم فى الاصلاح .

وقد اختلفت هذه المقالة الواقعية عن الخواطر الرومانسية – التى رأينا نماذجا منها عند محمد تيمور وعند المنفلوطى، فى تناول الكثير من المواقف التى خلت من المشاعر الرومانسية وفى استبدال الشخصية المأزومة بالشخصية الملحة فى نفائها وخداعها ومكرها وفى عرضها لمساحات عريضة من الحياة المصرية .

وبالرغم من ذلك فإنها لم تستطع التخلص من البقايا الرومانسية التى تبدت فى شاعرية الأسلوب فى بعض المواقف .

هذا ، وقد حاولت هذه الاشكال التمهيدية أن تقدم وحدة انطباع خاصة، فأتخذت فى البداية شكلا بين المقاله والصورة والقصة عند كامل زهيرى ، ثم حاولت التخلص من طابع المقالة وترددت بين الصورة والقصة عند موسى صبرى ، ثم اقتربت من روح القصة تحت سيطرة جو التحقيقات الصحيفية عند موسى صبرى وإحسان عبد القدوس .

وهكذا اقتربت القصة القصيرة من أن تحقق وحدة الانطباع والتركيز ، بالاهتمام باللحظات المنفصلة العابرة التى تزخر بها حياتنا ، كما سنرى بعد ذلك فى سائر الاتجاهات الواقعية.

الفصل الثاني

الواقعية الاجتماعية

(١)

استطاعت القصة المصرية القصيرة بعد مرحلة قصيرة من التجريب والمحاولة، الوصول إلى تحقيق مفهوم ناضج للقصة الواقعية، تعاون فيه الشكل والمضمون على ابراز وتجسيد اللحظة المنفصلة التي تزخر بها حياتنا والمتناولة لوعي الانسان الحاضر لحاضره في حياته العادية الواقعية.

ولأن الحركة الواقعية في أساسها ضد الاحساس بالوعي الفردي، فقد كانت في بدايتها واقعية اجتماعية تهتم بالحادثة والموقف والبيئة أكثر من اهتمامها بالشخصية. وهذا عكس ما رأيناه في الاتجاهات الرومانسية السابقة.

وفي هذه الواقعية الاجتماعية انطلق كتاب القصة المصرية القصيرة من أساس الرؤية الواقعية الغربية في النظر للانسان على اعتباره مصدر الشرور والمفاسد في الحياة وأن حياته قائمة على المكر والغش والخداع. ولكن كتابنا لم يلبثوا أن اتسعوا بمفهوم هذه الواقعية ليشمل التعبير عن رؤية اجتماعية شاملة. كذلك لم تقف هذه الواقعية الاجتماعية المصرية عند حد النظرة المتشائمة للانسان، بل تعددت المواقف الانسانية الخاصة التي ستكون فيما بعد أساس الواقعية المتفائلة.

وفي دراستنا لهذه الواقعية الاجتماعية في قصتنا القصيرة، سنتناولها من خلال انتاج أربعة كتاب هم يحيى حقي وسعد مكاوي وصالح مرسي ومحمد حافظ رجب. ولا يعني هذا بالطبع أن هؤلاء فقط هم الممثلون للواقعية الاجتماعية في القصة المصرية القصيرة، بل أن هناك إلى جانبهم أسماء أخرى كثيرة منها سعد الدين وهبة ومحمد سالم وسعد حامد وحسن محسب ونعمان عاشور وغيرهم.

لكننا فى انتاج الأربعة السابقين نستطيع أن نرى من أغلب أعمالهم غلبة اتجاه عام موحد ، بعكس الآخرين الذين ترددوا بين اتجاهات مختلفة بعضها واقعى وبعضها رومانسي وإن غلبت عليهم الرؤية الواقعية الاجتماعية .

* * *

(٢)

يحى حقى :

قدم يحى حقى فى قصصه الواقعية ـ خاصة قصص مجموعة أم العواجز ـ حياة اجتماعية عريضة، تناولت كفاح الطبقة الدنيا فى قصة أم العواجز ، وكدح الطبقة العاملة فى قصة الدرس الأول ، وصراع الطبقه المتوسطة خلال عرض حياتها فى قصة احتجاج .

ويحى حقى فى هذه القصص يعامل الانسان فى حذر وخيفة لأنه « وحده الغشوم المتعانى ، ينطوى على قلب جاحد [1] . وتختلط أحيانا هـذه المعاملة الحذره بما يشبه القرف ، فرائحة زحام الأبدان البشرية هى سيدة كل ما هو عفن منتن » [2]

وهكذا تشيع فى شخصياته كل صفات الخسة واللؤم والانتهازية . فالعمدة فى قصة حصير الجامع رجل « غويط يوحى منظره بأنه كثير الاحتراس ، يجتهد أن لا تنم حركاته أو أقواله عن نياته وأغراضه .. الناس عنده : رجل ضعيف يبحث عن إحدى الوسائل لاستغلاله ، أو قوى يعمل جهده على تحاشى

---

(١) أم العواجز ، ص ١٦

(٢) أم العواجز ، ص ١٦

أذاه ، بشرط أن لايفهم هذا أنه فريسة أو ذاك أنه استغفل ... ولكن طمعه هو الذى يكشفه دائماً ».(١) وعندما استأجر الأسطى حسن فى قصة احتجاج دكانه الجديد فى منزل الست خيرية، تسابقت هى وأزواج بناتها على استغلاله فيما يمكن استفادته منه كنجار .

وواقعية يحيى حقى الاجتماعية واقعية وضعية تجريبية فى تشريحه لشخصياته بقدر ماتسمح به امكانات القصة القصيرة . فزليخة فى قصة تنوعت الأسباب « تقضى أمسياتها بالمناوبة عند الجيران توفيراً لنفقات الاضاءة فى دارها »،(٢) وهى « تدخن السجائر ولكنها لاتشتريها كبقية خلق الله — جاهزة بل تشترى التبغ وتلفه فى سجائر عجيبة الشكل ، منبعجة فى طرف ، هزيلة فى طرف آخر وتأبى أن ترمى عقب السيجارة إلا إذا أتت عليه ولو حرق أصابعها ».(٣) . والست زليخة تسكن بمفردها وحدها ، ليس معها انسان أو حيوان ، فى دار كبيرة من بيوت زمان ، (٤) و « تملك بضعة أفدنة فى مديرية التحرير »ولذلك « يطمع فيها بعض أقاربها وهم من الأشقياء الجفاة وقد هددوها بالقتل أكثر من مرة ، (٥) . وإذا كان الزواج من قريبها يحميها من شر أولئك الأشقياء الا أنه هددها مباشرة فى أعز ما تملك ، فهو يريد منها أن تدفع له ستة جنيهات

---

(١) أم العواجز ، ص ص ١٣٨ — ١٣٩

(٢) المجموعة السابقة ، ص ٦٧

(٣) المجموعة السابقة ، ص ٦٧

(٤) نفس المجموعة ، ص ٦٨

(٥) ص ٦٩

شهريا علاوة على تكلفها بنفقات البيت والطعام ، ولذلك كان من الطبيعى الا يدوم هـذا الزواج أكثر من شهور ثم ينتهى بالطلاق ، وكان من الطبيعى كذلك أن يتجدد التهديد بالقتل وأن ينتهى كذلك بموتها قتيلة .

وفى هذه الواقعية الاجتماعية عند يحى حقى تتعاون البيئة فى تأكيد وتحديد الاطار العام للرؤية . فالشخصيات فى أسمائها استنبات لمستواها الطبقى ، فنجد نظلة الهابلة وسارة الشامية بائعة الصابون والشيخ أحمد المجذوب وبمبة الخادمة والأسطى حسن النجار وحلمى وفرج الموظفان فى وزارة الأشغال (١) ، وتحدد البيئة الاجتماعية زمانية ومكانية الرؤية حيث تدور أحداث قصة الدرس الأول فى « دسونس القرية » الصغيرة التى تنام محطتها الصغيرة بعيداً عن البلدة وسط الغيطان وجوها هادىء وديع معطراً بأريج النبات ، وأرصفتها قصيرة غيرة مصورة ، تلاحقها عيدان الذرة تسير بجانبها قطعان الجاموس والبقر ، وجرسها الذى يدقه الناظر كلما أذن القطار بالقيام متواضع الصوت خافت الرنين كصوت صغار الديكة (٢) .

واهتمام يحى حقى بالحوار اهتمام ضئيل ، فقـد فضل السرد ولم يلجأ إلى الحوار الا فى بعض المواقف القليلة . أما لغة الحوار فهى عامية فى غالبهـا أقرب إلى لغة أولاد البلد كما فى الحوار التالى بين الست خيرية وابنها محمود فى قصة احتجاج :

— ثمانين قرشاً ، ثمانين قرش ، مالهم ، كويسين .

---

(١) قصة احتجاج ، مجموعة أم العواجز ، ص ٢٩

(٢) أم العواجز ، ص ١١٩

- مش كان يانينة متأجر بجنيه ؟
- يابنى راخر فضل شهر وزيادة ما حدش هوب عليه.
- نصبر شوية .
- يابنى يامحمود ، احيينى النهاردة وموتنى بكرة ، .[١]

أما لغة السرد عنده فالبرغم من نظرة التسامح فيها إلى الحد الذى جعلها تتناول بالإبانة أشياء لم يكن من الذوق التعرض لها فى الكتابات الأدبية من قبل ، كقوله عن أسرة الست خيرية ، لا ينقطع تزاحمهم على المرحاض ، يختلط صوت تجشؤهم وقواقهم وخراطهم برائحة فسائهم ،[٢] فإنها فى مواضع كثيرة، خاصة فى الوصف ، كانت ترتد لتختلط بروح شاعرية انفعالية ، كقوله ، وخرجنا من أنوار البلدة إلى طريق مظلم ، على يسارنا سور متهدم لمقبرة قديمة حواليها نخل كثير ، وفى الناحية الأخرى غيطان تتناثر فيها نيران خافتة كثيرة الدخان تحرسها كلاب بعويل طويل يردده زميل بعد زميل وإن تباعدت نيرانها . صرير الجنادب يؤكد هدوء الليل ووحشته . انقبض قلبى وزاد من انقباضه أننا دخلنا فى ريح حقل ذرة فهب علينا منه هواء ساخن مشبع برطوبة. وكف صديقى رؤوف عن الكلام ، ووقفنا نتسمع حقل الذرة كأنه بحر خضم تتلاطم أمواجه ، يصلنا منه صريخ الهواء الذى غره منظره فلما دخله وجد نفسه كالفأر فى مصيدة لا يعرف خلاصاً ، فهو مضطرب يضرب هذا العود حتى يرغم أنفه للأرض ، ويثب كالهرة فوق عود آخر فيهز شواشيه ،

---

(١) مجموعة أم العواجز ، ص ٣٠
(٢) المجموعة السابقة ، ص ٣١

ويروغ تحت أعدام عود آخر . ولكنه يجد نفسه يخرج من سجن إلى سجن ، وتضيق أنفاسه ويشتد اضطرابه ويعلو هياجه ، [١] الخ .

° ° °

(٣)

سعد مكاوى :

تتناول القصة الواقعية القصيرة عند سعد مكاوى شمولية الحدث الاجتماعى المحدد فى بيئته الاجتماعية المحلية ، فيقل الاهتمام بالشخصية ، وتصبح قيمتها فى تعمق الحدث الاجتماعى .

ويصور هذا الحدث عوالم اجتماعية مختلفة ، تضم عالم القرية بكل مافيه من أحاسيس وتعامل فى قصة الماء العكر « مجموعة الماء العكر » ، ورجاله ونسائه فى قصة الولد الحليوة من نفس المجموعة ، وأسراره الأسطورية وبلاغاته المزورة فى قصتى عصر عويس الذهبى وقراريط رضوان التسعة من مجموعة الماء العكر كذلك .

كما تضم هذه القصص أيضاً عالم الفن والفنانين فى شهيرة — مجموعة شهيرة بانطلاقه وخمره ونسائه ، وعالم بنات الليل بكل مافيه من بلطجيه وقوادين فى قصة على أبواب الليل مجموعة نساء من خزف .

وهى عوالم لبيئات اجتماعية محلية ، تصور قطاعات مختلفة من مجتمعنا المصرى . فقصة « الماء العكر » من مجموعة الماء العكر ، ليست قصة مدبولى عامل التليفون ، ولاهى قصة الشيخ عبد القوى ناظر المدرسة ، ولاهى قصة

(٣) أم العواجز ، ص ٩٧

موسى البردعى أو الشيخ هنداوى أو غيرهم من الشخصيات التى نعثر عليها فى القصة . « إنما هى قصة حدث اجتماعى فى مجتمع « الدلاتون » شارك فيه أهل القرية كأفراد، كل بنصيبه وكل بما يمثله من زاويته، وما يشكله من مستوى طبقى أو مستوى ثقافى .

يبدأ سعد مكاوى بالنظر إلى الناس على أنهم لئام وأنهم ذئاب متربصة، والحياة تموج بالقسوة والقساة والمتعطشين للنكبات البشرية فيكتب أحمد كمال فى قصة « شهيرة » قائلا فى مذكراته « فيالضيعتى فى مأدبة اللئام [1] وفى قصة « صلاة الوحوش المؤمنة » يرى الراوى أن كل الناس وحوش خارج الأقفاص، « وحوش لا عـدد لها ، وحوش فى غابة كبيرة » [2]، وفى هذه القصة أيضاً نرى الناس قد تحولوا إلى وحوش عندما هجم الأسد على مروضه، فيقول الراوى « غزت نفسى عاطفة غير معقولة لا أدرى مأتاها ، أهى من الإنفعال الحقيقى ، أم الفضول الوحشى الكامن فى الواعية الخفية لنا نحن البشر ، لقد كان فى أعماق صوت وحشى يقول لى إن هذا الوحش أحمق إذ يكتفى بهذا التحديق فى جسم الرجل الملقى تحت رحمته ، ولم أكن الوحيد الذى ساورته تلك الرغبة الفظيعة الغامضة ، بل كانت كل الوجوه من حولى تكاد تفصح عنها ، ولكن لم يكن يسع أحدنا أن يجهر بمـــا كان يتمنى فى سريرته ، أن يتذوق الوحش تحت أعيننا لحم فريسته فى تلك ياصديقى كنا كلنا وحوشاً [3] » .

---

(١) مجموعة شهيرة ، ص ١٣

(٢) فى قهوه المجاذيب ، ص ٦٤

(٣) ص ٦٦

وزيتون المغربي في قصة صانع الموت ، كسائر مخلوقات الله ، صاحب شهوة يعيش عليها ... ولكن أي شهوة . شهوة زيتون إنه انسان درب ارادته وقواه النفسية الخارقة ووضعها حتى صارت في يده كالسيف الصارم إن لذته الكبرى في هذه المشاهد الفنية التي تبعث في النفس البشرية على درجات متفاوتة شعوراً من القسوة الوحشية يصحب الرجة التي يحدثها في الأعصاب توقع الخطر ، والتي تتطور في بعض النفوس الشاذة إلى رغبة آثمة في وقوع الشر » [1] .

وتمتد القسوة عند سعد مكاوي من مجرد احساس فطري في الانسان إلى حاجة ضرورية تبعث الارتياح في النفس . وهو الشعور الذي تحسه فتاة شركة روما للطيران في قصة « أغنية الحب الضائع » ، عندما تحدث نفسها بعد أن تسببت في قطع أمل المحبوبين بقولها « إني أكذب عليك أيها الأحمق ، إني أصرع حبكما ، ولن تهز قلبي شفتاك المرتجفتان ، كشفتي طفل يهم بالبكاء ، ولاهذا الشحوب الرهيب الذي يكتسي به محياك ! ما أبدع هذا الحب الذي يعمر قلبها وقلبها . الحب الذي أضعته بيدي ... ذلك الذي لن يحدث ابداً » [2] .

وتصبح ممارسة الدوافع الوحشية خلال السلوك اليومي شيئاً عادياً ، فيغرر أحمد عبد الهادي – في قصة ليلة الشموع بمجموعة نساء من خزف بخادمته الصغيرة ويتسبب في انتحارها ، ويحاول الرجال في صالات الرقص أن

---

(١) مجموعة في قهوة المجاذيب ، ص ص ٧٧ – ٧٨

(٢) في قهوة المجاذيب ، ص ٩١

يستغلوا أحزان الأنسان وضعفه فى قصة « موسيقا رخيصة ، بمجوعة شهيرة ».

وواقعية سعد مكاوى الاجتماعية، واقعية تسجيلية وصفية بما تشتمل عليه من الحرص على التفاصيل الدقيقة ، والاهتمام بالعرض القائم على الملاحظة المتأنية ، فيقدم مشهداً فى قصة « طريق القبور » بقوله « كانوا يتحدثون فى حلقات السمر حديثاً عجيباً مهموساً عن عصرها وجمالها ووفائها ، وعن الأعوام الأخيرة القريبة من عمرها ، وكنت فى صباى إن دهمنى الليل فى طريق هذا البيت ذى البوابة الصدئة أكاد أبكى من الرعب ، فإذا مررت به صرت الجبان ولاأبالى . وكأن ساكنته غير المنظورة لاتزال حية وراء هذه الواجهة البرصاء الحدباء مستكنة كالعنكبوت وسط ظلماتها ، وكأن لها وجهاً شحيباً رهيب الشحوب يرقبنى من وراء شيش إحدى هذه النوافذ المغلقة ، وكأنى أرى الوجه المخيف عينين مرعبتين ، عينى مجنونة واسعتين محدقتين كعينى هرة تصيخ السمع فى الظلمة ، عينى الشيخة المجنونة التى لاتغادر جحرها وتعيش نابذة لامنبوذة ، خالصة لذكرى الرجل الذى أحبته حياً وميتاً ».(١)

وللحوار أهمية كبيرة عند سعد مكاوى ، وهو حوار عامى يشيع فيه استخدام الألفاظ التى تحاول أن تعطى وجهاً آخر لهذه الواقعية من أمثال« يابنت الكلاب »(٢) و « أيها القرد العجوز الأهتم أمك زنت بقرد »(٣) .

وفى محاولة لاستطلاع خبايا النفس البشرية لجأ سعد مكاوى إلى نوع من

---

(١) مجموعة الماء العكر ، ص ٢٨

(٢) فى قهوة المجاذيب ، ص ٤٥

(٣) شهيرة ، ص ٦٩

الاستبطان الداخلي للشخصية خلال مواجهتها الموقف وذلك في بعض القصص التي لا تمثل طابعاً غالبا . نراهـا في قصة « فضيحة الشيخ عمر » التي يبدأها الكاتب على النحو التالي « خمسة ألسنة كل واحد منها كالمبرد ...هل تكلم أحد من أولاد الحرام ؟ صحيح أنهم وعدوا بالكتمان ، بل أقسموا آخر الليل ويد كل واحد منهم في يده يمينا يحاسبهم الله إن حنثوا بها . لكن الشيطان شاطر ولئن كان أولئك الخمسة المعجنون بماء العفاريت يعرفون خشية الله فما أكثر ما يطيعون فيما أعلم الشيطـــان وإذن يافضيحتك ياعمر ، من منهم يؤتمن على سر (١) .

ولأن هذه الواقعية الاجتماعية واقعية مصرية تتمثل الروح المصرية قبل كل شيء ، فقد تناثر خلالها مواقف انسانية خيرة ، حيث يدفع محمد المصرى في قصة « الستار الممزق » جنيهاته التي تعرض في سبيل ادخارها لتقتير شديد على نفسه مواجهة لأيام البطالة — دفعها مع جنيهات لواحظ ومديحة لاستكمال أجر ملاج عين أم لواحظ .

وهكذا « تلامست أناملهم وتعانقت خفقات قلوبهم ، وشاع في الوجود كله من حولهم دفء عام (٢).

° ° °

(٣)

صالح مرسي :

يختلف مفهوم القسوة عند صالح مرسي عن مفهومها عند واقعي اجتماعي

---

(١) مجموعة الماء العكر ، ص ٧٧

(٢) في قهوة المجاذيب ، ص ١٠٠

آخر كسعد مـكاوى اختلافا يسيراً ، حيث يرى صالح مرسى أن القسوة كما تكمن فى الانسان فهى تكمن كذلك فى الظروف المحيطة ، فى العـاصفة التى دمرت كل شىء وتركت السفينة كقطعة من الحديد المُمزق العائم فوق سطح مجهول بلا حول ولا طول فى قصة « القرش » [١] ، وفى البحر الذى يقول عنه الباشريس خليل فى قصة البحر إنه « قاس ، ملوش قلب » [٢]

وعلى الانسان أن يصارع هذه القسوة بقسوة مثلها حتى يستطيع الوقوف فى مواجهتها . فالعاصفة التى دمرت كل شىء ، وأنت على كل شىء فى قصـة « القرش » ، والبحر الممتد بوحوشه القاسية ، والسفينة وقد غدت حطاما ، كل ذلك ترك آثاره القاسية على الرجال فيتشاجرون بلا سبب حقيقى ، ويضربون بعضهم بعنف وقسوة ، ويتغلب القرش البحار بقسوتـــه على سمكة القرش الأزرق .

والصراع بين الإنسان فى قسوته وبين الطبيعة سجـال ، ينتصر الإنسان فى بعض المواقف، فيصل عم عطية بأعوامـه السبعين إلى رصيف المورس فى قصة « رحلة » ، من مجموعة الخوف . وينجـح القرش فى أن يغرس البلطة فى جبهة سمكة القرش الأزرق فى قصة القرش من مجموعة خطاب إلى رجل ميت. وأحيانا تنتصر الطبيعة، فتصاب السفينه نفرتيتى « بعطب شديد، ويموت قائدها مدكـور مصابا « بشظية من الزجاج اخترقت القلب تماما » فى « قصـــة رجلين » [٣].

---

(١) مجموعة خطاب الى رجل ميت ، ص ٢٩

(٢) مجموعة الخوف ، ص ١٢١

(٣) خطاب الى رجل ميت ، ص ٣٧

واختيار الكاتب لنوعية البيئة الاجتماعية يمثل مدى إيمانه بالقسوة الخارجية. فالبيئة هي بيئة البحر والسفن والصيادين والعواصف. وهي بيئة قاسية تأتي على كل شيء، وتأكل كل شيء.

ونظراً لأن الصراع بين الإنسان والطبيعة في واقعية صالح مرسي الاجتماعية صراع بطولي، فنجده يركز اهتمامه على الشخصية، وذلك دون أغفال لأهمية دراسة البيئة وظروفها وتسجيل كل ذلك في تفاصيل مسهبة في قصة «العروسة» من مجموعة الخوف فنتعرف أولا على البيئة، والبيئة هي يوم السباق في البحر، والميناء «تزدحم بالخلق الكثير، ويقف الرجال مهللين ومغنيين.. ويمتلىء سطـــح المياه بالقوارب الصغيرة... ويمتلىء الجو بالأغاني وصوت الدفوف والمزمار، ويمتلىء بالقلق والهتاف، وتنطلق الاشارة»[1] قبيل ذلك كان الرجال قد أخرجوا «قواربهم إلى البر، وأمتلأت ساحة الخليج بأرضها اللينة المنخفضة بالقوارب . قوارب كبيرة تستعد لليوم الموعود، وقوارب صغيرة تستعد الزفة والتشجيـع، والرجال يكحتون وينكتون، والعمال يعملون ويصلحون ولايهـــدأون ... كان الرجال كثيرين كالقرود، يتسلقون ويهبطون، ويقفزون ويعملون ويأكلون ويشربون الشاي ويدخنون السجائر والجوزة ... الرايات الملونة غسلت وعلقت ترفرف في الهواء، والأشرعة البيضاء بانت مشرعة على الأرض كأنهـا كسوة العيد ... والساحة أصبحت كخلية النحل ... محمود ينظف قاع قاربه، وزينهم يكحت الجوانب وعمر يحرق الطلاء القديم، والحاج حسن حوله عشرة صبيان تحت امرته، والألوان الزاهية تبهر

---

(١) مجموعة الخوف، ص ٦٦

العين وتفرح القلب »[١] . وعلى هذا النحو تمضى القصة عارضه لنا بيئة محددة بملامحها وخصائصها فى تفاصيلها الدقيقة . وبالرغم من هذا فالقصة فى المحـل الأول قصة سيد الحوى وصراعه المرير من أجل الفوز بالسباق واخفاقه كل عام رغم أنه قضى « سنوات عمره كلها فى البحر .. يداه منذ الصغر لا تعرفان الطريق الا للمجاديف .. حبال الشراع ، والدفة فى يده أليفة ، لينة ، طيعة ، والقارب كله ينصاع لقيادته كما تنصاع له أصابعه »[٢] .

غير أنه ينبغى أن نعرف أن الشخصية الفردية هنا كشخصية سيد الحوى ليست فردية بالمفهوم الرومانسى ، وإنما هى فردية ذات محتوى اجتماعى فى دلالتها وسلوكها وتعاملها . والدليل على هذا أن هموم سيد الحوى ليست هموما خاصة بقدر ماهى هموم جماعية .

وواقعية صالح مرسى الاجتماعية ليست واقعية جامدة كما نراها عند يحيى حقى وإنما تتصف ببعض الإشراق الذى رأينا جانبا منه عند سعد مكاوى . ففى وسط هـذه القسوة الشريرة التى تنهال من السيد مع كرباجه على جسد هانم فى قصة . أم ،، تنتصر هانم باصرارها وتحملها ، ويتعاطف معها الراوى الصغير فيحمل صغيرها ويلاعبه ويقبله وسط احساسات هانم التى « تكاد تطير من الفرح والغبطة » (٣). وهؤلاء البحارة فى قصة « لأن لنا قلوب مثلكم ، غلاظ متحجرو العواطف » ، (٤) الا أن قسوتهم تنتهى دائما بالضحك والغناء .

وهكذا يتفق صالح مرسى مع سعد مكاوى فى أن الانسان رغم قسوته

---

(١) ص ٦٨

(٢) ص ٦٧

(٣) مجموعة الخوف ، ص ٢٣

(٤) مجموعة خطاب الى رجل ميت ، ص ٩٩

وقسوة الظروف من حوله فلا تعدم لديه اللمحات الانسانية الطيبة ومواقف التعاطف البشرى ، وهى سمة كما سبق وقلنا تميز هذه الواقعية الاجتماعية بمزاجها المصرى عن الواقعية الغربية .

وأسلوب صالح مرسي فى واقعيته الاجتماعية هو ذلك الأسلوب التسجيلى الوصفى للبيئة والموقف فى انسياب سهل ، زاد من سهولته عند صالح مرسي تأثير الأسلوب الصحفى عليه ـ لاشتغاله بالصحافة ـ . يقول فى قصة « الساقية » : والحقيقه أنه ما من شيء يغيظ عبد التواب أفندى سوى حكاية الجمعية هذه ، فما تكاد زوجته تخبره بأمر الجمعية حتى تقفز إلى رأسه ألف مشكلة ومشكلة .. وينفتح أمامه ألف باب وباب ، ويتخيل أن الحياة بعد الجمعية ستصبح نعيما فيقدم ، وما تكاد الجنيهات تستقر فى يده كثيرة ، يكاد من فرط احساسه بها أن يشترى الدنيا كلها ، حتى تتبخر وكأنها فى يد عفريت دون أن تحـل مشكلة أو تسد بابا وتبقى العيشة بضنكها وقرفها ، وتنقص الماهية كل شهر عدة جنيهات ويطلع هو على جثة زوجته البلاء . (١) .

وللحوار العامي وللألفاظ الفجة أثرها الواضح فى قصص صالح مرسي كشأن أصحاب هـذا الاتجاه الواقعى الاجتماعى ، فتستمع إلى أمثال « ابنة ستين كلب » (٢) كثيرا .

* * *

---

(١) مجموعة الخوف ، ٩١

(٢) الخوف ، ص ١٥٦

(٥)

محمد حافظ رجب :

بـــدأ محمد حافظ رجب اتجاه القصصى القصير بداية واقعية اجتماعية، تحرص فى شكلهـا الخارجي على الاهتمام بدراسة البيئة وتقديم صورة كامـلة الجوانب للقارىء ، وتحاول قدر الإمكان استخدام المزيد من التفاصيل كما فى قصة « البطل» يقول « كان كل شيء راكدا فى ذلك النهـار ... فى حارة مكى بامبابة، الهواء قد استسلم فى اعياء . . فنامت نسماته ... والشمس راحت تتنفس فى صعوبة انفاساً حارة خانقة محبوسة ... والكلاب استسلمت إلى رقاد متوتر فوق عتبات البيوت وهى تلهث وعيونها تتناوم ... والنـاس فى بيوتهم لاصوت لهم ولاحركة، وأم مبروك بائعة الطعميـــة خفت الوش المنبعث من وابورها وأخذت هى الأخرى اغفاءة. عم سالم بائع الحلاوة العسليه اضطجع فوق مقعده الكبير ، ونظر إلى السماء وكأنه يبحث عن نجوم الظهر والذباب تجمع فى كسل فوق حلاوته ، ودار يمتص عسلها فى تراخ وفتور ».[1] وواقع حافظ رجب فى قصصه الواقعية واقع رهيب يسيطر عليه صراع دموى يتقاتل فيه الأشخاص من أجل شيء كما فى قصة « المدية » ومن أجل لاشيء كما فى قصة خناقة من مجموعة غرباء .

فعالم المدية عالم قاسي مرير تحـــدد أبعاده المدية فى جيب البطل ، والمكر والخديعة والغش فى المعاملات بين الأفراد . وفى مواجهة ذلك ينتمى الراوى إلى مدية يستمد منها كيانه ووجوده . فيأخذ الشقة بعد عراك دموى مـــع

---

(١) مجموعة غرباء ص ٣

الأعرج ساكنها ويقول :إن المدية هي التي أخرجت الأعرج من الشقة » (٢).
وفي قصة خناقه تتشاجر طفلتان في أمسية صيفية فيؤدي تشاجرها إلى دخول الكبار في المعركة ، النساء أولا ثم الرجال ويهدد العسكري عويس ببندقيته ، ويهدد هم محمود سائق عربة البلدية بكرباجه » (١) .

وبالرغم من حرص حافظ رجب على التفاصيل الدقيقة في تقديمه للبيئة، فإن القصة القصيرة عنده لقطة منفصلة تماما عما قبلها وما بعدها من الأحداث. إنها لقطة تنبع من موقف منفصل متوحـــد له خصائصه المنفرده . فقصة « مستحيل » من مجموعة غرباء لحظة زمنية واحدة . لقد وعدت السيدة التي تعمل في خدمتها مرسية ، أن تتناول طعام الغذاء عند مرسية ، وبالرغم من استعداد مرسية لهذه المناسبة استعداداً خطير الا أن السيدة لم تحضر .

وهذه الحادثة في حد ذاتها لاتعني مايريده حافظ رجب من قصته ، بقدر مايمكن أن تولده من انفعالات خاصة بالموقف . وبهـذا المفهوم تصبح قصة مستحيل ، قصة تتناول أمل الضعيف . وتصبح قصة « جدران ونصف » من مجموعة غرباء أيضـاً تعبيراً عن القهر والفشل ، وتتناول قصة « غرباء » من نفس المجموعة قهر الغريب الضائـع وهكذا . وشخصيات حافظ رجب رغم قسوتها وصراعها إلا أنها شخصيات حزينة مهمومة ، تؤرقها دائما قسوة الظروف وضعف المواجهة،وتسقط همومها الذاتية وقسوتها النابعة من الداخل. وهكذا يحس عبده أفندي في قصة « البطل » بأنه ليس بطلا كما يظن الناس

---

(١) مجموعة غرباء ، ص ٣٦
(٢) غرباء ، ص ١٤

فيصيح داخل نفسه فى رجل يهنئه ببطولته قائلا « أبعدعنى ياأخى أنت الآخر. من أدراك أنى بطل ؟ هل ستأتى إلىّ كل يوم بعد خروجى من الديوان وتعد لى طعامى ؟؟ وهل ستقدم إلى أمرأتك لتدفىء دارى وترعى أولادى كما كانت تفعل بدرية » (١) .

وكثيراً ما تنجلى الأحداث الدامية فى صراع الأبطال عند حافظ رجب عن مواقف انسانية مشرقة ، وهكذا « تراخت أعصاب يدى العملاق من على عنق سالم شيئا فشيئاً وهو يقول له « كده تخلينى أمد ايدى عليك ... خد الجنيه أهه حطه فى جيبك لغاية لما نوصل البلد عشان تطامن ... ووضع يده على كتفه فى حنان ومضى الاثنان فى طريقها إلى المدينة والظلام يحتضن الدنيا » (٢)

و تعتبر هذه المواقف المشرقة الانسانية ، أساس الواقعية المتفائلة التى سنتدارسها فى الفصل التالى .

* * *

(٦)

وهكذا نرى أن الواقعية الاجتماعية فى القصة المصرية القصيرة لم تقف فقط عند حد تصوير الجوانب المظلمة فى الحياة من خلال النظرة إلى الانسان على أنه مصدر الشرور والمفاسد في هذه الحياة ، بل إنها تناولت إلى جانب ذلك الحياة الاجتماعية العريضة مـــع التركيز على المواقف التى تؤكد سوء طوية الانسان وإن مالت بعض الأحيان إلى تناول لحظات ومواقف انسانية خيرة .

ومن أجل ذلك رأينا أن القصة الواقعية الاجتماعية القصيرة فى مصر ، قصة

---

(١) غرباء ص ٧

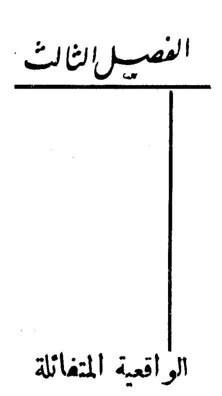
(٢) قصة الجنيه ، مجموعة غرباء ، ص ٧٣

حدث فى المحل الأول ، وإن اهتمت عند صالح مرسى بالتركيز على الشخصية لابراز صفة البطولة فى الصراع . ومع هذا فقد كان الاهتمام بالشخصية يأتى دائماً من خلال ارتباطات بالبيئة والظروف المحيطة .

واهتم كتاب هذا الاتجاه بالوصف التفصيلى الدقيق للبيئة المحيطة ،القائم فى أغلبه على الملاحظة والتسجيل الخارجى للموقف وللشخصية ، باستثناء بعض المحاولات التى قدمها سعد مكاوى لاستطلاع الانعكاسات الانفعالية خلال استبطان يعتمد على شكل من أشكال الحديث الذاتى المهموس .

على أن أبرز ماحققته هذه الواقعية الاجتماعية للقصة القصيرة هو الاستعاضة بالموقف أو اللحظة المتفردة عن التناول الملخص لمجموعات الأحداث المتلاحقة على نحو ما تميزت به القصة فى مرحلة ما قبل الواقعية .

* * *



الفصل الثالث
الواقعية المتفائلة

(١)

من الممكن أن نطلق اسم الواقعية المتفائلة على هذا الإنتاج الذى واكب ظهور الطبقه العاملة فى المجتمعات الغربيه منذ مستهل هذا القرن ، وما حققته هذه الطبقة من مكاسب وصلت إلى أعلى مستواها فى المجتمعات الاشتراكية ، حيث ظهر الأدب برؤية جديدة نمت مع نمو الحركة العمالية وعبر عن مشكلات العمال من وجهة نظر أفرادها .

وبالرغم من أننا نرى الإنسان فى هذه الواقعية كادحا متألما يعيش تجارب حياتية قاسية، إلا أنه مع ذلك إنسان متفائل لايعرف الهزيمة ولا الاندحار ، يملك القدرة الارادية على الصمود ، وبهذا تتحول الرؤية الواقعية من حرص على تقديم الحياة سوداء قاتمة إلى أن «تجمل لنا هذه الحياة وتبعث فيها أطيافا قوية من ضياء الأمل تبدد ظلماتها فى نفوسنا وتدفعنا إلى الاقبال على الحياة والعمل من أجل تجميلها والسمو بقيمتها»[١].

ولم تقف هذه الرؤية الواقعية عندحد التعبير عن الميول العمالية وحركاتهم بل اتسعت لتشمل سائر تجارب الحياة .

وهكذا تعددت مدارس هذه الواقعية فى الأدب الغربى،[٢] إلا أنها فى مجتمعنا لم تأخذ بعد ملامح الأشكال والاتجاهات الغربية ، لأن الطبقة العاملة

---

(١) فؤاد دواره : فى القصة القصيرة ، ص٦٧

(٢) تناول هذه المدارس بإسهاب د. لويس عوض فى كتابه : الاشتراكية والأدب ، ص ٤٠ ومابعدها ، وانظر غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص٣٣٨ ومابعدها

لدينا لاتزال طبقة ناشئة نسبياً تعمل لاستكمال عناصر وجودها كطبقة مميزة لها كيانها ومقوماتها [١] .

* * *

وإذا نظرنا فى البدايات التمهيدية لهذه الرؤيه الواقعية فى القصة المصرية القصيرة ، نجد أنها قد اختلطت بالنزعات الرومانسية. وذلك لطبيعة تكوين الشخصية الكادحة وطبيعة التعبير عنها فى اقترابها من النماذج الرومانسية .

وقد اهتمت هذه البدايات باستعراض صور الشقاء الذى عاشه مجتمعنا فى فترات سابقة تمتد فى بعضها إلى التاريخ العثمانى والمملوكي كما فعل عبد الرحمن الشرقاوى فى قصص شعاع الفجر ، وعندما يريد الشعب، وليلة الزفاف وغيرها من قصص مجموعته أرض المعركة [٢].

كذلك اهتمت هذه البدايات بتوضيح صور الصراع الإنسانى المصرى فى صوره المختلفة ، فكان صراعا مع الفقر والجوع فى قصص صبرى العسكرى مثل قصة «مواكب الجوع» و«وليس عدماء»[٣]، وصراعا مع الاستعمار كما تمثل فى أغلب قصص عبد الرحمن الشرقاوى القصيرة ، وصراعا طبقيا ضد الأقوياء والأغنياء كما نرى فى أغلب قصص عبد الرحمن الخميسى ، فى مجموعتيه « قمصان الدم» ، ولن نموت .

ولقد كان هذا الصراع يتمخض دائماً عن انتصارات باهرة للانسان

---

(١) فؤاد دراره : فى القصة القصيرة ، ص٦٥

(٢) مجموعة أرض المعركة ، صفحات ٤٢ - ٣١ - ٢١

(٣) صبرى العسكرى : قيود محطمة ، صفحات ٦٠، ٧٧

الكادح العامل عندصبرى العسكرى والفلاح عند عبد الرحمن الشرقاوى والممثل المغمور والفنان البسيط عند عبد الرحمن الخميسى .

وقد تفاوتت هذه الانتصارات ، بين انتصارات فردية عند عبد الرحمن الخميسي فى قصة «خليل افندى» من مجموعة لن نموت . وعند العسكرى فى قصة «الدم» من مجموعته السابقة ، وبين الانتصارات الجماعية التى حققتها وحدة الجماعة ، ولم يقم فيها بالبطولة شخص واحد وإنما مجتمع أشخاص وذلك فى أغلب قصص الشرقاوى القصيرة .

ولقد كانت هذه الأعمال وأمثالها تمهيدا طبيعيا للواقعية المتفائلة بما اشتملت عليه من الاهتمام بقضايا العمال والفلاحين ، ومن المقابلة بين حياة هذه الطبقة الكادحة وحياة السادة الأثرياء ، كذلك كانت تمهيدا للواقعية المتفائلة بما عرضته من انتصارات جماعية بلورت روح الجماعة . فالبطل فى قصص الشرقاوى، كشعاع الفجر وعندما يريد الشعب من مجموعة أرض المعركة ليس الشخص المحدد السمات والملامح ، وإنما الـــكل داخل اطار المشاركة والوحدة.

وقد حققت أغلب هـــذه القصص تقدما ملحوظا فى استعمال الزمن فى القصة القصيرة . فالبرغم من أن هذه القصص لم تأخذ فى اعتبارها العبير عن اللحظة المنفصلة أو المـــوقف العابر إلا أنها لم تهتم اهتماما كبيرا بديناميكية الزمن وتطوره آليا . فالكاتب هنا يبدأ قصته من لحظة تأزم فى الحدث أو من

لحظة مثيرة، ثم يرتد قليلا ليضع خلفية للزمن الغائب لينطلق منها إلى التطور فى الحدث .

ولم تلبث الواقعية المتفائلة بعد هذه التمهيدات أن تطورت بما يمثل وضوح الرؤية والإيمان والتبشير بالمذهب والأسلوب الخاص عند كل من محمود السعدنى ومحمود صدقى وصلاح حافظ ويوسف أدريس .

* * *

(٢)

محمود السعدنى :

القصة القصيرة عند السعدنى لحظة منفصلة تقدم جانبا واحدا من الحياة أو الشخصية . ففى موقف المتأمل عند عوضين فى قصة العمارة « وقد وقف أمام العمارة يراها مكتملة البناء فيتذكر الأيام التى قضاها فى بنائها ، يحمل الطوب ويتأرجح فوق السقالة ويدندن بأغانيه الساذجة »[١] ، فى هذا الموقف فحسب تكون قصة «العمارة». كما تكون المقابلة الإنسانية بين موقف البيه الأحمر السمين داخل عربته والصعيدى الأسمر الذى يدفع للبيه السيارة بعد أن تعطلت «قصة « كل شيء عال » من مجموعة الأفريكي .

وفى داخل هذا الاطار البنائى يقدم السعدنى أحداثه وأبطاله من خلال اهتمام ملحوظ بالشخصية أكثر من الحدث . وهذه الشخصيات فى الغالب من أبناء البلد يمتلكون المقاهى البلدية فى قصة « الأفريكى » مجموعة الافريكى ،

---

(١) مجموعة جنة رضوان ، ص ١١٨

أو يعملون بها فى قصة فى ليلة العيد مجـــوعة السماء السوداء ، أو يعملون فى الأفران فى قصة « أجدع ناس ، مجموعة الافريكى ، أو البناء فى قصة العمارة مجموعة جنة رضوان، أو يعملون فى معسكرات الانجليز فى قصة الريس عواد مجموعة جنة رضوان .

وهؤلاء الأبطال يمتازون دائما بما يتصف به أولا البلد عادة من كرم وأريحية . يدخنون الحشيش فى قصة نهاية الطريق مجموعة الأفريكى، ويدخلون السجن فى قصة « جاء الشتاء مجموعة السماء السوداء » .

وتحدد هذه النماذج الواقعيه بمحليتها ، سمات المضمون البشرى للتجربة عند السعدنى . فالكاتب لا يعبر عن الشر الكامن فى النفس البشريه وإنما يعرض هذه النفس بكل مافيها من مساوىء ومحـــاسن ، بأحزانها وتعاستها وضعفها وقوتها ، كما فى قصتى « الأغلال ، مجموعة السماء السوداء و « مانشيست الجبار » مجموعة الأفريكى .

والسعدنى فى عرضه لهذه النفس الإنسانية المحلية يهتم اهتماما زائدا باللمحات الإنسانية الفياضة التى تصل أحيانا إلى درجة عالية من المثالية فى التعاطف البشرى . فالبرغم من أن عفيفى فى قصة « الداورية » قد أشمأز فى البداية حينما ناداه الريفى لمساعدته فى انهاض الحمار، إلا أن لهجة الرجل بما فيها من « ريفية بسيطة ، متسخة ممزقة » جعلت عفيفى يرى فيه إنسان قريته النازح منها ، كفر غنام ، ومن أجل هذا كان التعاطف الجميـــل حينما « تحرك عفيفى على الفور ، أسند البندقية إلى عامود النور وانحنى على العريش المعلق فى رقبة الحمار وثنى ركبته . وهتف الاثنان معا فى صوت منغم رتيب ، صلى على النبى » . [1]

(١) مجموعة جنة رضوان ، ص ٣٥

والسعدنى فى قصصه لا يقف عند مجرد تقديم هذه اللمحات الانسانية بصورة خاطفة بل إنه كاد أن يجعل منها موقفا خاصا متميزا فى قصة «خوخة السعدان». فشوشو التى تمثل طبقة عالية بأهلها وسيارتها الفارهة، تتبنى أفكارا أصلاحية اجتماعية وترى أن عليها وعلى أمثالها تقع مهمة القضاء على تعاسة التعساء المحرومين . ولكنها لم توفق بسبب سيطرة الفكر البرجوازى عليها، حيث ترى أنها، لو لاقت وسيلة لاقناع هؤلاء الناس بضرورة الالتحاق بالمدارس الاجنبية إذن لضمنت تخرج جيل جديد من هؤلاء الفقراء يعرف كيف يتحدث وكيف يأكل وكيف يتصرف برشاقة وعندئذ سوف تصفو لهم الحياة »[1] .

وقد صاحب هذا التغير فى المضمون تغيرا فى الشكل حيث أصبحت القصة لقطة منفصلة من الحياة، وقد تخلصت من الزوائد والتمهيدات والتلخيصات ، واعتمدت فى شكلها الجديد هذا على الاسلوب الخفيف السريع فى تقديمه للموقف وللشخصيات . يقول فى قصة « كل شىء عال » [2] الصحة عال ، والاشياء عال ، والجو عال العال . الدنيا ربيع، والهواء منعش ولذيذ ، وعتمة المساء مع مجرى النهر وهو يتلألأ فى ضوء القمر، ولمبات الكهرباء المنتشرة على الشاطىء ولون الشجر الزاهى كأن رساما عبقريا من عليها بوشاتة . »

* * *

(١) جنة رضوان ، ص ٧١

(٢) مجموعة الافريكى ، ص ٩٩

(٣)

محمـــد صدقى :

تناول محمد صدقى أغلب أبطال قصصه من الطبقة الكادحة ،فثرى عم عزوز السمكرى فى قصة ، الفوانيس ، والأسطى سلامة عامل المسبك فى قصة فى المسبك،وقدرى البراد بورشة خراطة فى قصة ، مزيكة ، ومحروس صبى النجار فى قصة ، البطيخة ، ومنصور الاسترجى فى قصة ، لحظة سعادة ، وعطية العامل الزراعى فى قصة ، كله شغل (١) .

والكاتب حينما يقدم هذه النماذج، يقدمها فى صورتها الكادحه المناضلة التى تتحمل قسوة الظروف فى اصرار المؤمن بعمله و بأهمية أن يعمل. فعندما يحرم مقاول الانفار ، عطية ، من العمل فى قصة ، كله شغل لتأخره، لايستسلم عطية للهزيمة ، بل ينهض ليذهب إلي المقاول الآخر قائلا ، قال الواحد مش عايز يشيل الزلط قال ... ياخى هوه ... قال زلط قال .. والنبى دا الواحد باكله ، (١) . وحسنة الخادمة فى قصة ، مجرد ثقة ، حينما تهجر عملها عند منير أفندى بعدما أكتشفته من سوء سلوكه مع غيرها ، تلح عليها ظروف أخرى تتمثل فى حاجتهم إلى راتبها الشهرى من منير أفندى ،حتى لا يطردهم صاحب المنزل على الأقل ... ومن أجل هذا تعود وكلها ثقة . فهى ، مثلما تخاف على

(١) محمد صدقى ، الايدى الخشنة ، صفحات ٥ - ١٧ - ٢٧ - ٤٧ - ١٦١ - ١١٣ على التوالى .

(٢) الايدى الخشنة ، ص ١٢٧

نفسها ... تثق فى أنها قوية ، وأنه لن يستطيع مهما دخل بضحكته الحلوة فى عينيها، مهما قال لها . آه ياعفريتة ، فانه لن يستطيع أن يأكلها ، [١] . وكل شخصيات محمد صدقى على هذا المستوى ، حيث تتعرض لتجارب قاسية مريرة ، لكنها تتفوق فى النهاية بحبها للعمل وايمانها به وتفانيها فيه . يقول عم عزوز السمكرى الراوى فى قصة «الفوانيس» ، معقبا على رغبة ابنه مأمور الضرائب فى أن يهجر عمله وبلده ويأتى ليقيم معه فى دمنهور ، حاجة غريبة ، دانـا بلدى بالنسبة ليه زى المية بالنسبة للسمك ، عمرك شفت سمك بيعيش أما يبعد عن المية ؟ أنا كده ... دينى وملتى هى بلدى ... صحيح مخروبة زى ما بيقول حضرته ، بس أهى برضه بلدى ، [٢] . ويرفض عم عزوز بأعوامه الخمسين باصرار نصيحة ابنه فهو يريد أن يعمل حتى الموت . يقول للراوى كذلك «ثم افرض يعنى خمسين ستين ... واللا سبعين حتى ... يعنى معنى كده اقعد لحضرته زى بغال الشفخانة . دا اسمـه كلام ... أنا طول عمرى بتاع شغل ، صحتى تيجى على التعب»[٣] . وبالرغم من عودة الأسطى سلامة بعد حادثة الماسورة الزهر مثل الفنجان المشروخ كما يقول في قصة «فى المسبك»[٤] إلا أنه مع ذلك يعود ليعمل ويعمل .

ولايقف حب العمل عند محمد صدقى على حد الكبار فقط ، فالصغار

---

(١) مجموعة الايدى الخشنة ، ص ١١٢

(٢) المجموعة السابقة ، ص ٩

(٣) ص ١٢

(٤) ص ٢٥ ، نفس المجموعة

أيضاً يعشقونه ويفضلونه على النقود ، فإن مايهم محروس — فى قصة البطيخة «صبي النجار الذى لم يتجاوز الثالثة عشرة من عمره ،ليس الحصول على قرش أو أكثر وإنما أن يعمل.فيقول لمعلمه «بلاش القرش . مش عايزه وآخذ بطيخة تانية أعملها»(١) .

وداخل اطار هذا التكوين العام للشخصية يتم تعاطف انسانى نبيل بين الأبطال بعضهم وبعض،أولئك الذين ارتبطوا بوحدة الكفاح والايمان بالحب ... فحينما يعرب محروس عن رغبته السابقة فى العمل ، يبتسم الأسطى حسن معلمه فى خاطره «وقد هز قلبه هذا التصرف من صبيه. ابتسم الأسطى حسن وهو يبسط كفه اليسرى على خده ثم يهبط بها متحسسا شعر ذقنه النامية ، ضائع النظرات... شاردا . متذكرا نفسه وطفولته فى ورشة عفيفى . أيام كان صبيا صغيرا .. تحفزه الرغبة العارمة فى أن يتعلم بسرعة... خطر بباله كل ذلك مبتسما ثم ضحك ضحكة طروبة من كل قلبه وهو يقول لمحروس... طيب يا أسطى محروس ... خدلك بطيخة كمان ... وآخر النهار برضـــه حاأديك قرش ... حا أديك نص فرنك ... حا أعملك كل يوم قرشـين ...خلاص...م النهاردة ويوميتك بقت قرشين مبسوط يا أسطى»(٢) .

وتتفاعل هذه الرؤية المؤمنة بالعمل وبجديته، وأهمية أن يكون لدى الإنسان عمل ، حتى تصل إلى مرتبة التقديس فى قصة « الأيدى الخشنة ». إذ ليس ما يؤرق صبرى هو هذه الحالة الشديدة من الفاقة التي وصلت إليها أسرته،

---

(١) الأيدى الخشنة ، ص٥٢

(٢) المجموعة السابقة ، ص ص٥٢-٥٣

إنما الذى يؤرقه هو ألا يجد والده عملا ،ومن هنا كان تفكيره الجاد الحزين فى مساعدة والده على أن يجد عملا «ليستعمل يديه الخشنتين فيما ينبغى أن تستعمل»(١)

وتحتشد هذه الأعمال بالتفاصيل الدقيقة والمعلومات ، ربما كان ذلك بسبب أن الكاتب يقدم إلى القارىء بيئة جديدة بمصطلحاتها ، وإن شكل هذا عبئا على الموقف فى كثير من الأحيان .

* ٭ *

(٤)

صلاح حافظ

أما صلاح حافظ فيقدم فى قصصه رؤية واقعية نامية ، تهتم بتتبع تفاصيل الحياة البشرية فى جزئياتها، فى محاولة الإنسان للتفوق على معوقات التقدم الاجتماعى .

ويبدأ الكاتب رؤيته باستعراض صور التخلف الاجتماعى وأسبابه ، فحصرها فى سيادة الخرافات فى قصة «عفريت الظهر» ، والجهل فى قصة البصمة ، والفقر فى قصة «الولد الذى جعلنا لاندفع نقودا» ، والتخلف العلمى فى قصة «الحجر»(٢).

والكاتب حينما يعرض هذا التخلف الإنسانى يعرضه من خلال الجزئى، فالمشاكل والأزمات هنا محلية تهتم بالإنسان المصرى و بالفلاح بصفه خاصة .

---

(١) نفس المجموعة السابقة ، ص ٨٠

(٢) مجموعة الولد الذى جعلنا لاندفع نقودا ، صفحات ٧١-٧ -٢٧-٦١ على التوالى.

وتبدو الرؤية المتفائلة التبشيرية فى هذه القصص فى المقابلة بين جيلين تعيشها القرية المصرية ، الجيل القديم الذى يعيش عوامل التخلف السابقة بكل اصرار المتشبث ، والجيل الجديد الذى يحمل وضاءة المستقبل وخيرية الغد . فالشيخ متولى فى قصة «الحجر» يرفض بكل عناد «التقدم العلمى البشرى الممثل فى الطائرة» ويرى أنها رجس من عمل الشياطين ، وأنها حجارة من سجيل ومن علامات الساعة [١] ، ودليله على هذا ما رآه فى المنام . وشعبان أفندى فى قصة «البصمة» يرفض بكل اصرار أن يعترف بتوقيع الفلاح عبد النبى عبد الرسول عبدالله ، فالفلاح لابد أن يبصم ، وإذا «كان كل واحد حيمضى على كيفه يبقى الختامة دى جايبنها ليه ؟ وإحنا هنا لزومنا ايه» [٢] . وتلح الأزمة على شعبان أفندى وتمتلكه ويرفض أن يعتمد استمارة الفلاح بعالمه الجديد ويرى أنه لم يعد له وجود فى هذا العالم ، فيخرج من البنك دون إذن من مديره وهو يقول «مدير؟ هى بأه فيها مدير ؟ لزومه أيه ، مادام الفلاحين حيمضوا ؟ ولزومنا كلنا أيه؟» [٣] .

فالشيخ متولى فى الحجر وشعبان أفندى فى البصمة — هما جيل التخلف المتحمس لعالمه والمدافع عنه والرافض لكل ما من شأنه أن يغير ملامح هذا العالم، ولكنهما لا يلبثا أن يختفيا أمام اصرار جيل التقدم. فيرحل الشيخ متولى ، ويموت شعبان أفندى . وموت شعبان أفندى وإن كان لايخضع

---

(١) المجموعة السابقة ، ص ٦٢
(٢) نفس المجموعة ، ص ١٢
(٣) ص ١٣

لمبررات حقيقية فى سياق تطور الحدوته ، إلا أنه يمثل تحققا كاملا لمتطلبات هذه الرؤية الواقعية ، فقد جاء موته نتيجة طبيعية لعدم قدرته على الإيمان بالمعجزة ، ولعدم رغبته فى أن تكون ، لذلك فعندما « وصل إلى البيت ، أعطى اللحم لامرأته وجلس بين أولاده يحكى لهم ماحدث، وبعد ساعتين تناول طعامه وأعاد رواية القصة لامرأته ثم غسل يديه وقبل أولاده ، ودخل الى غرفته ، وهناك رقد على السرير وسحب الغطاء على وجهه . . ومات »(١) .

وإذا كان جيل الشيخ متولى وشعبان أفندى جيل التأخر والمعوقات، إلا أنه قد أسهم بطريق غير مباشر فى جيل الرؤية التقدمية التالى . فشعبان أفندى لاينسى قبل أن يرحل عن هـذا العالم أن يقبل أولاده فهم رواد الجيل الذى يليه ، وقائد الطائرة فى قصة « الحجر » الذى يؤكـد الراوى ثقته بقوله « الطائرة سليمه ، والجو ممتاز ، وأنا أتقن القيادة فلماذا لااطمئن (٢) هـذا القائد هو ابن الشيخ متولى .

ولم يلبث الجيل الجديد أن تسلم زمام مجتمعه ، وأخذ ينشر بالعلم والتطور ومحاربة التخلف والأساطير ، وكانت أعماله هذه أقرب إلى المغامرات. وهى تختلف بطبيعة الحال عن المغامرات الرومانسية فى تمثل روح الجماعة فيها . فقد كان على هذا الجيل الجديد أن يقضى على أسباب تلك المعوقات فى نفوس الناس ، وأن يقتلع رواسب الماضي من نفوسهم . ومن ثم كانت أعمالهم تمتاز بروح المغامرة حتى يضعوا أمام الناس معجزات حقيقية تجعلهم يتحولون عن ايمانهم

---

(١) ص ١٣ .

(٢) مجموعة الولد الذى جعلنا لا ندفع نقودا ، ص ٦٧

السابق . فعندما أزال « عم رمضان قبر الشيخ تهامي من أرضــه فى قصة « نهاية الشيخ تهامى » عاش لحظـات قلق حقيقية حتى مرت الأيام ولم يلحق به أذى ولم تلحق بأرضه خسارة . والأستاذ فى قصة « عفريت الظهر » الذى يتهم الشيخ بالنصب ويبين للناس أن العفاريت أشياء لاوجود لهـا ــ حينما ينفرد بنفسه فى طريق عودته على الترعة تنعدم فى مخيلته كل الصور سوى صورة العفريت الذى يظهر فى هذا المكان على أشكال مختلفة ، ويعيش الإستاذ تجربة رهيبة حتى يتخلص فى النهاية من رواسب القرون فى ذاكرته حيــنما يكتشف أن الاصبع الذى كان يغمزه سلك الشمسية [1] .

وتبلغ هذة الواقعية المتفائلة مستواها التبشيرى عند صلاح حافظ فى تلك المواقف الإنسانية التى تنطوى على مشاركة وجدانية حقيقية وعلى تعاطف بشرى فياض ومسئولية جماعية تجاه الأحداث . فالفرد فى هذه القصص تصبح قيمته الحقيقية فى انتمائه إلى جماعة ، وفى مقدرته على تحمل المسئوليات داخل إطار الجماعة رغم تفاهة الجزاء . فعندما رفض سالم أن يعمل فى ماكينة الطحين فى قصة « دارت المكنة » إلا إذا أعطاه الشيــخ متولى صاحبها زيادة فى أجره ، وأصر الشيخ متولى على الأجر القديم تعطلت الماكينة إلا أن هذا الفعل لم يترك آثاره على سالم والشيخ متولي بالقدر الذى تركه على أهل القرية ، فأصبح عليهم أن يحملوا حبهم إلي البندر ليطحنوه ويعودوا به إلي القرية دقيقا ، وهى رحلة طويلة شاقة مضنية فقدت بسببها القرية إحدى نسائها ، فقد ماتت نبوية فى هذه الرحلة ، كانت حاملا وفوق رأسها الطحين والرحــلة الشاقة ، فلم تحتمل

---

(١) المجموعة السابقة ، ص ٧٥

ومات . ومن ناحية أهل القرية فقد اعتبروا سالما مسئول عن هذا الحادث ، ووقع سالم تحت وطأة الاحساس بالذنب ، فكانت عودته إلى الماكينة من أجل قريته ، أصلحها فعادت من جديد تطحن لأهل القرية وتوفر عليهم المشقة والجهد .

ولأن هذه الرؤية الواقعية فى تفاؤلها رؤية تبشيرية ، لذلك كان عليها أن تخاطب الكل ، ومن هنا جاء الأسلوب السهل السريع الذى يشبه إلى حد كبير لغة الصحيفة اليومية فالعامل هنا لايخاطب ، وإنما يخاطب الكل ويتجه عامدا إلى الطبقة العاملة الكادحة . فالتخفف فى الأسلوب هنا تخفف متعمد فى سهولة ألفاظه وسيولتها وفى حواره العامى ومصطلحاته الشعبية . يقول فى قصة الولد الذى جعلنا لاندفع نقودا : والأولاد الذين يتعلمون فى المدارس لعنة ... ياويلك منهم إذا كانوا يتعلمون فى البندر . إن رؤسهم عندئذ تصبح أنشف من الحجر ولاينفعون فى الفلاحه ، ولاتغلبهم فى الكلام ، ويحشرون أنفسهم فى كل مالا يعنيهم ، والأعجب من كل هذا أن كل مايقولونه يتحقق ». [1] ويدور الحوار التالى فى قصة « القاتل » بين بدور والطبيب» [2] .

— ماتتكلم عاوزنى أموت ؟
— الحقيقة أنا مش فاهم حاجة .
— مش ضرورى تفهم . عاوزنى أعيش ولا أموت .
— تعيش طبعا . كانا عاوزينك تعش .

° ° °

(١) المجموعة السابقة ، ص ٢٧.
(٢) نفس المجموعة ، ص ١٠١ .

(٥)

يوسف أدريس :

عندما اشتد ألم سرطان المثانة على فتحى فى قصة « لغة الآى آى » ليوسف أدريس وبدأ يتوجع ، ويتوجع . ردت أصوات توجعه محمد الحديدى إلى داخله فأحس ،، بتوجع فهمى يريحه راحة بدأت تصبح عظمى ، وكأن فهمى يتوجع لكليهما أو أكثر من هذا كأنه هو الذى أتيح له أخيراً أن يتوجع كما يريد وبكل قدرة استطاعته ... إنه الألم المتراكم عبر السنين ... ألم الحزن الدفين والاكتئاب . إن الانسان جهز بتركيبه وأحاسيسه لحياة خاصة تسمى الحياة الجديرة بالانسان ، وهو لا يستطيع أن يخرج عليها ويحيا حياة من صنعه هو ومن ابتكاره الا وهو يتألم ، وآلامه تتضاعف ، ولقد قسا العمر كله على طبيعته وكتم نداءات الأعماق المطالبة بمتع الحياه الصغيرة الكثيرة العادية التى تعطيها طعم الحياة ليجبرها أن تحيا بمفردها ،،[1] ،،إن فهمى قد عانى من الفقر والبؤس ، ولكنه كان يعمل مع الرجال ويضحكون سويا ويتشاورون فى مشاكل العمل ويستمتعون بمشوارهم إلى السوق ، يفرحون لعود الفجل إذا أضيف إلى الأكلة ، ولا أحد منهم يأكل بمفرده إذ الطعام ليس أن تجوع وتملأ بطنك . الأكل عندهم أن يحل موعد الطعام ويلتفوا حوله فى ترحيب ، ويتعازموا ويهزروا ويحسوا أنهم يقومون باحتفال إنسانى صغير ، إنهم يفعلون هذا دون إدراك لكنهه ولكنهم به ، وبهذه الأشياء الكثيرة المتناثرة فى طريق

(١) يوسف ادريس ، مجموعة لغة الآى آى ، ص ٩٥

حياتهم يمتلىء كل منهم بإحساس يومى متجدد ، إنه حى ، وإن الحياة مهما صعبت حلوة ،، (١) .

وهكذا يقدم أحمد العقلة فى قصة « أحمد المجلس البلـــدى » خدماته للجميع ، وإذا قلت إن نفسك فى الذرة المشوى مثلا ، فثق أنه لن يهدأ حتى يسرق لك ملء حجرة ويشعل راكية نار ويشويه ، وكل سعادته أن يجلس يراقبك وأنت تلتهم الكيزان فى نشوة ، ووجهه قد احمر وسال منه العرق من كثرة ماهفهف على النار ونفخ وقلب الكيزان، وإذا عزمت عليه أشاح بوجهه خجلا وقال لك بسعادة حقيقية : بل بل بل بالهنا والش ش‌ش‌فا ... بالهنا والشفا »(٢).

وعم حسن فى قصة «صاحب مصر» روح غريبة تعيد إلى ذهنك آثار الظواهر الطبيعية وهى تعمل عملها عبر ملايين السنين لتفتت الصخر الكبير إلى رمل دقيق أملس رائع التكوين ، ليقد من الصخر نهرا عذبا كنهر النيل»(٣). فعم حسن يتعامل مع جزء نادر ، أو بالدقة نادر العمل فى الناس .. ذلك الجزء المخصص للعمل من أجل الآخرين ... الجزء الإنسانى الضـــامر فى أناس كثيرين»(٤) «فوجهه كان يملك اللمسة السحرية المتناهية البساطةالتى تفتح النفس والنفوس دائماً تواقة لأن تفتح ، وأغنى مافى الأرض ليس كنوزها

---

(١) ص٩٤.

(٢) يوسف أدريس ، مجموعة آخر الدنيا ، ص٥٠

(٣) لغة الآى آى ، ص١٤٧

(٤) مجموعة لغة الآى آى ، ص ١٤٦

وماتحتويه قشرتها . أغلاها مافى نفوس الرجال من ثروات . إن فى داخل كل منا كنزا تجمع وتراكم فيه عشرات السنين وآلاف الخبرات ، كل نفس كالمحارة مهما انغلقت،فهى لاتكف عن احالة التجربة بالإضافة والإعادة والتعديل إلى لؤلؤة ، إلى ماسة ثمينة من ماسات الخبرة الإنسانية المركزة والمكثفة والمصنوعة بصبر داخل تلافيف الحياة،[1] . ولذلك استطاعت نفسية عم حسن أن « تستوعب عددا لايعد ولا يحصى من كنوز النفوس، لأنها كانت نفسا «خالية من المهبطات والمعطلات ومخصصات الأنا اللزجة»[2].

وهذه المعوقات هى التى تمثل المفاسد فى الحياة الإنسانية ،فكما « تستدل على الأسد من رائحة بوله المنكر ، تبدأ رائحة نظام الإنسان الفاسد تفوح ، ومن بعيد وسط سكون العصارى المطبق تسمع الصوت،وتشم الرائحة الخناقة، وتحسبها كلابا على جثة ، ولكن الرائحة الخناقة أكثر بشاعة ... لابد أنهم بشر على لقمه»(٣) .غير أن هذه المفاسد ليست إلا قشرة خارجية مكتسبة، تخفى تحتها النزاعات الطيبة التى تصفو وتظهر فى حالات كثيرة ، منها حالة الارتداد الداخلى كما عاشها الحديدى فى قصة «لغة الآى آى»،ومنهاحالة المعيشة الفطرية كما عاشها عم حسن فى قصة صاحب مصر ، ومنها متابعة عالم الطفولة فى سحره المتعاطف.فعندما أغضب ساع فاتن أثناء لعبها فى قصة،،لعبة البيت،، خرج باحثا عنها لارجاعها ،، وحين وصل فى هبوطه إلى باب شقة أم فاتن

---

(١) ص ص ١٥٠ — ١٥١

(٢) ص ١٥١

(٣)ص ١٥٣

كان الباب مغلقاً ومسدوداً وكأن أصحابه سافروا أو عزلوا . ألقى نظرة واحدة على الباب ولكنها جعلته يحس بالرغبة فى البكاء ، ويسرع بالهبوط وقبل أن ينتهى السلم عند آخر بسطة ، توقف حزينا حائرا وكأن شيئاً ثمينا جداً قد ضاع منه ،وأخرج رأسه من درابزين السلم وتركها تتدلى فى يأس من حديد الدرابزين ومضى يجلس على الأرض ويفرد ساقيه بلا أى اهتمام بملابسه أو بما يلحقها،ثم يقف فجأة وقد قرر أن يكمل الهبوط ، ولكنه يجد نفسه قد عاد للجلوس وأدلا رأسه من حديد الدرابزين ، وكلما تذكر أنه قد حرم من اللعب معها إلى الأبد تمنى لو مرض فعلا أو مات أو أصبح يتيما من غير أب أو أم ، (١) ولكنه عندما يعثر فجأة على سبت فاتن والحلة الألومنيوم الصغيرة ساقطة معه ، هبط السلالم الباقية قفزا ، وتدحرج ، وعاد يقفز ، وعلى آخر درجة وجد فاتن هناك ، هى بعينيها ، جالسة ورأسها بين يديها ، وكانت تبكى ودموعها تسيل وسبتها الصغير راقد بجوارها والحلة قد تبعثرت منه . وأحاطها ساخ بذراعيه واحتضنها وراح يطبطب عليها بيديه الصغيرتين ويقبلها فى وجهها وشعرها ويقول لها وكأنه يخاطب طفلة أصغر منه بكثير ويصالحها ، وهو فرحان لأنها لم تذهب لأمها ولا اشتكت ، معلش .(٢)

فالنظرة المتفائلة من ثم هى الرؤية السائدة على واقعية يوسف أدريس، كأسلوب حياة قائمة على الايمان بخيرية الإنسان وتعاطفه خلال لحظات النبل الإنسانية . وهكذا يحس بدرى فى قصة «فوق حدود العقل » بأن أطاعه

(١) مجموعة آخر الدنيا ، ص ص ١٢-١٣
(٢) ص ١٣

الشخصية كانت السبب فى كل ما فعله بأخيه محمد ، فيكون موقف التفكير الأخير الذى يجعل طبيب الصحة يقرر أنه أحس ،،بدموع داخلية ... يبكى ويتذكر أخوته ، ويحس أنه رابع الثلاثة الواقفين أمامه،، (١)

وترد هذه النظرة المتفائلة فى لغة ذات قدرات شعرية إيحائية ، قصيرة وسريعة ومتواثبة ، تناسب الاتســاع العريض فى النفس والنظرة الشاملة اللامحددة ، وتعبر فى شاعريتها عن مرحلة الراحة التى أحستها النفس بعد رحلة الصراع بين متطلبات الأنا الفردية والذوبان فى الكل . وتعتمد هذه الشاعرية على التقاط التفاصيل فى خصوصيتها والتعبير عنها فى سرعة متواثبة تتناسب وخلجات النفس ، وتردده فى الإنسان ، كهذا الجزء من قصة ،،الزوار ،،،وحين التفتت سكينة بدهشة ونوع من الذعر تسأل: نعم ياست مصمص ... لم تغير مصمص رقدتها ولا رفعت عينيها عن وجه سكينة . كل ما فى الأمر أن صوتها انخفض فجأة حتى كاد لا يسمع ... وقالت ... لاه ولا حاجة ... ده كانت كلمه كده وعدت ... وقالت هذا وهى ترمق الفتـاة بعينين مشتتين فوق وجهها يكاد يطفر منها الدمع ... وظلت مثبتة عينيها فوق وجه سكينة لا ترفعها وكأنها تراها لأول مرة ... رفيعة نحيلة مقطوعة من شجرة ،،(٢) .

ولقد أثر اعتماد يوسف إدريس على الملاحظة الدقيقة المستأنية تأثيره الفعال فى وصف المواقف والانفعالات بدقة متناهية مازجا فيهـا بين الأحاسيس

---

(١) لغة الآى آى ، ص ٦٤

(٢) لغة الآى اى ، ص ٢٦ .

الداخلية والمظاهر الخارجية السلوكية للانفعال . وبالها من فرحة ممتزجه بحيرة لاإرادية تلك التى عاشها صغير ،، آخر الدنيا ،، عندما أعطاه والده قطعة فضية من ذات القرشين،وكانت أول مرة يمتلك فيها قطعة كهذه . فحين ،، بدأ يفطن إليها ، وإلى أنها ملك خالص له ، لايشاركه فيه أحد ، كاد ينسى أباه والدنيا وكل ماهى حياته . وظلت معه طوال الشتاء ، إذا عادمن المدرسة كان يضعها فى كيس صغير خيطه بنفسه لاجلها ، ويحكم وضع الكيس فى جيبه كلما خرج من البيت تحسسها ... كلما جاء عليه الدور فى لعبة ،، ضربونا ،، اطمأن لوجودها ولاينام إلا إذا ملس عليها ويستعجل اليقظة ويصحو فرحا لأنه من جديد سيضغطها بين أصبعيه ويقبلها ويستمتع مرة أخرى بلمس خشونتها ،، (1) ... الخ هذه المعايشة الدقيقة لنفسية الطفل والتى تشى بقدرة الذاكرة عند الكاتب كما هو ملاحظ فى تتبع اللحظة فى تفاصيلها ،تتبعا يقوم فيه الالحاح كجزء أساسي من التكوين وليس تفريعا خارجيا .

**

(٦)

لاشك أن هذه الواقعية المتفائلة بنظرتها إلى الإنسان والطبيعة على النحو الذى رأيناه كانت رد طبيعى للنظرة المتشائمة التى اعتدت عليها الواقعية الإجتماعية.فى مقابل اعتماد الواقعية الإجتماعية على تصوير الجوانب المظلمة فى حياة الإنسان مع التركيز على اعتبار الإنسان مصدر هذه المفاسد ، اتجهت الواقعية المتفائلة إلى البحث عن الجوانب المضيئة في حياة الإنسان .

ولقد رأينا أن هذه الواقعية المتفائلة قد اختلطت بنزعات رومانسية عند

---

(١) آخر الدنيا ، ٧١

عبد الرحمن الخميسي وعبد الرحمن الشرقاوى وصبرى العسكرى وغيرهم ،وذلك لطبيعة تكوين الشخصية الكادحة وتنـاول صور الشقاء الذى تعرضت له فى كفاحها .

لكنها بعد ذلك خاضت إلى التركيز على اللحظة أو الموقف عند السعدنى وصدقى وصلاح حافظ ويوسف ادريس .

وقد اتخذت الرؤية المتفائلة فى تناولها للواقع عند السعدنى شكل وضوح الرؤية المتناولة للمحات الإنسانية المشرقة . أما عند محمد صدقى فقـــد بدت تأخذ طابع الايمان بالمذهب من خلال اخضاع أبطاله الكادحين لتجـارب حياتية مريرة ، انتصـارهم فى النهاية انتصاراً يؤكد مدى ايمانهم بعمـلهم وبمبادئهم .

ولم يكتف صـلاح حافظ بالايمان بالمذهب بل أنه أخـذ يبشر به فى تقديمه لصور انتصارات نضال الرؤية المشرقة فى صراعها مع عوامل التخلف والنكوص .

ثم رأينا الرؤية الواقعية المتفائلة تأخذ شكل الاسلوب الخاص المتميز عند يوسف أدريس فالنظرة المتفائلة هى الرؤية السائدة على انتاج يوسف أدريس، وترد هذه النظرة المتفائلة خـلال الجمل الشاعرية القصيرة التى تتناسب مـع الاتساع العريض فى النفس وتعبر فى شاعريتها عن الراحة التى أحستها النفس بعد رحلة الصراع العنيفة التى خاضتها .

الفصل الرابع

الواقعية الفلسفية

(١)

اهتم هذا الاتجاه من الاتجاهات الواقعية بتقديم شخصيات وبعض الأفكار الفلسفية فى داخل العمل القصصي . وليس من شك فى أن توسع الحركة الثقافية والتشبع بالقراءات الفلسفية كان له أثره فى ظهور هذا الاتجاه ، خاصة بعد أن مارس الكتابة القصصية جيل جديد من الجامعيين الملمين باللغات الأجنبيـة وثقافتها . ومن ناحية أخرى فقد أثر فى هؤلاء الكتاب جيل سابق من الأدباء يمثلون ثورة فكرية أكثر منها ثورة أدبية وهو جيل طه حسين والعقاد وسلامة موسى .

وكان من نتيجة هذه الثقافات الفلسفية والتأثيرات الفكرية مايقوله نجيب محفوظ « كنا نعانى من أزمة نفسية غريبة جدا ، طابعها التشاؤم الشديد والإحساس بعدم قيمة أى شىء فى الدنيا والعبث ... وبقية ماتقـــرأه فى الأدب الأوربى الحديث » [1] ويضيف نجيب محفوظ إلى السببين السابقين سبباً ثالثا فى تمثل الطابع الفلسفى هو « تبلور كل هذه الصفات فى حياتنا السياسية وقتذاك ، فـكدنا ننتهى إلى أن كل جهد يبذل فى الأدب ضائع تماما ولاقيمة له ولن يفيدنا ، ولن يفيد أحد من أبناء بلدنا » (٢)

وبالرغم من كل هذه الأسباب إلا أنها لم تشكل اتجاها عاما سائدا ، بقدرما شكلت إتجاهات فردية ، الأمر الذى يجعلنا نرى أن العامل الاكبر فى هذه الاتجاهات الفلسفية يكمـن وراء كل كاتب ، وإن كانت محـاوله تقصـى ذلك عسيرة

---

(١) مجلة الـكاتب ، يناير ١٩٦٣ ، ص ٢١

(٢) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

لظروف المعاصرة من ناحية ، ولأن ما كتب عن هؤلاء الكتاب ومـا أدلوا به من تصريحات لا يكشف الا القليل الذى يمثل ملامح عامة مشتركة . ويكاد ينفرد بهذا الاتجاه فى القصة القصيرة فى مصر كاتبان هما نجيب محفوظ ومصطفى محمود ، إلى جانب القليل المتناثر فى انتاج بعض الكتاب ، وقد اكتفينا منهم بتناول أعمال ضياء الشرقاوى .

ومن البداية نرى أن القضية المسيطرة على هذا الانتاج هى معاناة الإنسان لمأسـاة الوجود ومأساة مصيره . يقول نجيب محفوظ « مادامت الحياة تنتهى بالعجز والموت ، فهى مأساة . بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة [1] . ويقول مصطفى محمود إن الطبيعة « تستمع إلى بكائنا كما تستمع إلى ضحكنا فى صمت أبدى ، وهذا الصمت الرهيب الأبدى هو الشيء المفزع وبسبب هذا الصمت نلوذ بالفن، ونعيش سدنة فى معبد الجمال .. ونلوذ بالعلم بحثا عن الحقيقة ونتعاطف مع الله والخير والجمال ونتلمس الصداقة فى المثل ... لأن الطبيعة تخذلنا ... تعطينا ظهرها ، وتمضي فى فلكها الدوار تجوب الفضاء فى صمت ... لا تدرى بدموعنا ولا بضحكاتنا » [2] .

ولم تتناول الواقعية الفلسفية فى القصة القصيرة لدينا قصصا فلسفيا عاما باستثناء بعض أقاصيص نجيب محفوظ ، كقصة همس الجنون بمجموعة همس الجنون وقصة تحت المظلة بمجموعة تحت المظلة، وإنما تناولت فى داخل القصة شخصيات فلسفية متأثرة فى سلوكها وتطورها بالأفكار الفلسفية . وقـــد حرص نجيب محفوظ فى تناوله لشخصياته هذه أن يوضح فيها المستوى الفردى إلى جانب المستوى الجماعى على حين اهتم مصطفى محمود أكثر بالمستوى الفردى إلى الحد الذى جعله يجرد أغلب قصصه كما سنرى من الأرضية الإجتماعية للحدث .

(١) مجلة حوار : العدد الثالث آذار - نيسان (مارس - أبريل) ١٩٦٣

(٢) مصطفى محمود ، الأحلام : ص ١٠٢

وقد أدرك نجيب محفوظ هـــذه التفرقه بين المستوى الفردى والمستوى الجماعى فى هـذه القصص حينما قال « إن تفكيرنا فى الحياة كوجود بجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم ، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسى كثيرة مفتعلة من صنع الانسان كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية إلى آخره. وهذا يبرر تأكيدى على مآسى المجتمع، إذ إنها مآسى يمكن معالجتها، لأننا فى معالجتها نخلق الحضاره والتقدم، بل التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية، وقد يتغلب عليها. وإن حل مأساة المجتمع قد يحل فى النهاية مأساة الوجود أو يخففها ، وهى على أى حال تعطى للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله . أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء [1] .

وسنرى خلال دراستنا لأعمال كتاب هذا الاتجاه كيف أنها تميزت بطابع الاجتهاد الفردى وأن تلاقوا فى البدايات . هذا إلى جانب أن تبلور فلسفة محددة فى إنتاج كاتب من هؤلاء ليست كافية بالقدر المناسب لتحديد إتجاه خاص وذلك لتأثير أكثر من فلسفة على الكاتب ، وإن كنا نلمح عند نجيب محفوظ مسايرة للفكر الديكالتى، وعند مصطفى محمود تأثير فلسفة كيرجورد وسارتر والوجوديين .

* * *

(١) مجلة حوار ، مارس - ابريل ١٩٦٣ ، بيروت .

(٢)

ضياء الشرقاوى : ـ

تبدأ الرؤية عند ضياء الشرقاوى من موقف المتمرد ، فقد هاله أن يرى نفسه «فى عالم لم يعد للانسان فيه قيمة تذكر »[١] ولهذا تصبح قضيته الأولى أن يكون كما يقول بطل قصة «مولد رجل» أكون أنا المحور الذى يدور حوله تفكيرهم وآمالهم وكل شيء . . . كل شيء» . [٢] ويدفعه هذا الموقف إلى حيرة مترددة كنتيجة مباشرة لانعدام قيمته كانسان ونتيجة أخرى لاحساسه بالتمزق والضياع نتيجة الظروف الخارجية . فهذه الظروف الخارجية هى التى جعلت بطل « أعمال الأرض » من مجموعة رحـــلة فى قطار كل يوم ، يوافق على أن يبيع زينب محبوبته التى من أن أجلها رحـل باحثا عن عمل ، فتجبره الظروف على أن يكون قوادا .

وقد نتج عن هذا الاحساس بالتمزق وقسوة المجتمع أن تسرب الموقف إلى حيرة شديدة أدت إلى مـوقف السلبيه الذى نراه فى بطل « رجال فى العاصفة » مجموعة رحلة فى قطار كل يوم ، وإلى موقف اللامبالاة الذى نجده فى بطل قصة « التسلسل » مجموعة رحلة فى قطار كل يوم كذلك .

يقول البطل في قصة « التسلل » « السبب كما قلت بسيط هو أننى اكتشف فى وقت مبكر من حياتى ... مبكر جدا ... أن لاشيء فى الدنيا يستحق أن أن يثيرنى ... وكل شيء تافه ... تافه لدرجة تبعث على الاكتئاب ... لذلك

---

(١) ضياء الشرقاوى : قصة مولد رجل ، مجموعة رحلة فى قطار كل يوم . ص١٣٩
(٢) رحلة فى قطار كل يوم ، ص ١٣٨ .

صرفت الانتباه عن كل شيء....لذلك أرقب الاشياء بلا مبالاة .. بعينين فارغتين كأنهما بحيرتان فارغتان لو كانتا مليئتين بالملالة ... بالضجر ... بالسآمة ... لكان هناك اهتمام[1]. وحينما يعرض الكاتب لهذه اللامبالاة المكتئبة يعرضها من خلال قضيتين من أشد القضايا جذبا للاهتمامات الانسانية.الأولى قضية وطنية تتمثل فى مقاومة الانجليز والسراى قبل الثورة ، والثانية قضية جنسية تمثلها فتاة ناضجة تقدم عطاءها بسخاء ... فنى القضية الاولى نحس أننا أمام بطولة رومانسية لاتقنع بالحلول الوسطى . فنى الوقت الذى يرى أصحاب الراوى فى هذا الرجل الذى تسلق سور الكلية فى قصة رجال فى العاصفة مجموعة رحلة فى قطار كل يوم،وقد أخذ يخطب فيهم حتى قبض عليه البوليس، « النموذج الثائر الحقيقى » [2] ، يرى الراوى أن هذا مجرد احتجاج فقط ، أما الثورة الحقيقية فهى « الاحتجاج ذو النتائج الايجابية [3] » . أما آماله فهى « فى أن ينفجر الشعب عن مشرع عادل مثل صولون،وعن ديمقراطي متحمس مثل بيركليس وعن ثورة هادرة مثل الثورة الفرنسية » [4]

أما فى القضية الثانية فنرى البطل وقد تحول إلى حالة من البلادة الثلجية التى لاتتأثر بمـا يدور حولها حتى وإن كان المصدر اهتمامات نسائية ، فحينما

---

(١) مجموعة رحلة فى قطار كل يوم، ص٥٤

(٢) ص ١٤

(٣) ص ١٣

(٤) ص ١٦

تجره الفتاة إلى أحاديث حياتية عن الحروب والثقافة والأحداث الجارية يظر اليها وكأنه لم يعد فى حالة وعى كاف بكل ما حوله ، وإنما تستوى عنده الاشياء. فهزة الرأس تكفى للاجابة على أن تستمر مجزرة كوريا بالايجاب أو السلب »(١)

ولا يلبث موقف اللا أدرية بسلبيته أن يتمخض عن سؤال هام يسأله الراوى للطبيب فى قصة « الحديقة » قائلا « ما علاقتنا جميعا بالأمل الانسانى ؟ هذا هو السؤال الذى يلح على رأسى الآن :هل نحن كلنا مسئولون بعضنا عن آمال بعض » (٢) وتكون الاجابة عن هذا السؤال ما اهتدى اليه بطل « مولد رجـل » حينما يقول « إنها بطولة المسئولية .. كم هى لذيذة .. إننى أعمـل باصرار من أجل هذه البطولة وأرى نصرى فى ابتسامات أخى الصغير ورضاه وشبعه » (٣) . وحينما تنكشف الرؤية عن هذه النظرة المتفائلة ، تدخل الرؤية فى تفاعلية اجتماعية ينصهر فيها الفرد داخل التكوينات الاجتماعية ، وهكذا يتحول الانتقام والثأر من مجرد رغبات فردية يريدها العجوز فى قصة « الجمهورية » للانتقام لابنه الصغير الذى قتله الانجليز إلى الانتقام للـــكل داخل تكوين الجمهورية . فيقول الضابط له « لقد وهبنا أنفسنا من أجـل الجمـهورية فيجب

---

(١) ص ٤٧

(٢) مجموعة سقوط رجل جاد ، ص ٧٨

(٣) رحلة فى قطار كل يوم ، ص ١٤٢

الا نفكر خارج هذا الامر ، ويفكر العجوز قليلا ، المركب والجمهورية صارا شيئا واحدا لدى ، [١] .

ومن هنا كان الايمان بالعمل والصلابة فيه والاصرار على انجازه ، ويصبح عجوز الحديقة مثالا للاصرار والعنـــاد ، لايعرف المستحيل أو اليأس أو الشيخوخة .. يتجدد مرة أخرى كالأمل الإنسانى ، (٢) .

فضياء الشرقاوى كما لاحظنا بدأ من التمرد ، وهو تمرد ميتا فيزيقى يتناول مباحث خاصة بمـا وراء هذا الوجود . وقد قاده هـذا التمرد إلى سلبية كئيبة اكتشف خلالها أن هناك أشياء كثيرة جديرة باحتواء الانسان وجذبه من متاهات البحث الميتا فيزيقى إلى البحث الاجتماعى ، فكان أن اهتدى إلى الأمل الانسانى وتحمل المسئولية والعمل من أجـــل الآخرين كوسائل للخروج من المأزق .

وقد أثرت هذه المرحلة الطويلة بين الاكتئاب والتفاؤل فى البناء الشكلى للقصة القصيرة عند ضياء الشرقاوى فجعلتها فى الأغلب تروى بضمير المتكلم لاضفاء طـــابع التجربة الذاتية على العمل . أما الاهتمام بالتفاصيل الواقعية الخارجية ، فقد تفاوت حظ كل قصة منها على حساب مدى تأثير الاهتمام الخارجى بالأحداث على البطل.

فحينما تنعدم الاهتمامات الخارجية كما فى قصة ، التسلل ، تصبح القصة

---

(١) رحلة فى قطار كل يوم ، ص ٤١

(٢) سقوط رجل جاد ، ص ٨٢

مجردة تقريبا من البيئة الخاجية . فتبدأ بقول الراوى « لست انسانا معقدا كما يحسبنى الناس ... أبدا ... المسألة أبسط مما يتصورونها » (١) . فالسرد هنا يأخذ الطابع الذاتى الناقل لمنعطفات النفس .

أما عندما تتحول الرؤية إلى الاهتمامات الخارجية والتعاطف الخارجى يزداد حظ القصة من الوصف التفصيلى الخارجى على نحو ما نرى فى قصة « الضيف » مثلا فيصف أسرة قبيل لحظة النوم بقولة « الاب ممدد على السرير الاسود على آخر حدود نور اللمبة الجاز وقد تجمدت نظراته فوق قدميه العريضتين لسبب ما ، والأم تحتضن أصغر أولادها، حودة ، وقد ألقت فوق وجهه بطرحتها ونصفه الاسفل عار والحصيرة قد تركت خطوطا متناسقة فوق عجزته الطرية . أما الأولاد الثلاثة الاخرين فقد ضمهم الركن بساعديه؛ ابراهيم وحسن وطـــه . مازالوا مفتحة أعينهم يحملقون فى اللمبة الجاز وفى أخيهم أحمد والقلم الرصاص بين شفتيه يفكر فى مسألة حساب (٢) .

* * *

(٣)

نجيب محفوظ :

من الضرورى فى حديثنا عن فلسفة نجيب محفوظ فى قصصه القصيرة أن

---

(١) رحلة فى قطار كل يوم ، ص ٤٥

(٢) سقوط رجل جاد ، ص ٨٥

نقف قليلا عند الاكتشافات الديكارتية وخاصة تلك التي تتميز بنوع من الملامح الصوفية،ذلك أن بين نجيب محفوظ وديكارت مشابهة في المنهج وفي الكشف .

كتب ديكارت يقول « إن في الأشياء قوى فعاله هي الحب والاحسان والانسجام ، وكان من بين المعجزات الثلاث التي عددها معجزتان هما من عقائد الدين : الخلق والتجسيد ، بيد أننا نستطيع أن نقول أن المعجزة الثالثة هي الخلق والتجسيد فينا نحن ، أعني حرية الاختيار الانسانية . (١) .

ويتكون منهج ديكارت من ، حدس بالطبائع البسيطة،ومن الاستنباطات التي ليست الاحدوسا متتابعة ، على حين أن الاحصاء يمهد للحدس الاستنباط ويدعمها . وكلما هبطنا نحو الاحصاء ، اتسع الدور الذي تقوم به الذاكرة ، ولكن كلما صعدنا صوب الحدس تضاعفت استنارة الروح ، (٢)

وهذا المنهج يتضمن ويلزم عنه،الكوجيتو ، الديكارتي في عبارته الشهيرة أنا أفكر إذن أنا موجود ، على أنه يجب أن ندرك جيدا أن الفكر عن ديكارت هو كل حالة من حالات الشعور والعاطفة والإرادة ، كما أنه فعل والعقل أيضا، (٣)

---

(١) جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل،ص٧

(٢) جان فال ، ص ٨

(٣) نفس المرجع ، ص٩

ومن هذه الملاحظة الأخيرة يبدأ الكاتب نجيب محفوظ من مرحلة التفكير كحالة من حالات الشعور والعاطفة والإرادة وكفعل للعقل. وعلى هذا النحو تعيش أسرة حسن دهان — فى قصة «قوس قزح» مجموعة بيت سيء السمعة، أفعالها متمثلة لروح الفكر هذه .

وحينما يعالج نجيب محفوظ التفكير على هذا النحو، يعالجه فى ضوء المشكلة حرية الإختيار الأنسانية التى وصل اليها ديكارت فى معجزاته السابقة، وعند ذلك يشعر نجيب محفوظ أن تمثل الإرادة الذاتية فى الأفعال محاولة مقضي عليها بالفشل، فيساق طاهر فى قصة قوس قزح السابقة إلى مستشفى الأمراض العقلية لأنه لا يحب، لشيء أن يتكرر مرتين، وحينما يقول له والده لكنها الفوضي يابنى يهتف منتشيا، ما أجمل هذا .(١) .

وتزداد المشكلة وتتفاقم حتى تصل إلى الحاح مطارد فى قصة «همس الجنون» مجموعة همس الجنون . وهنا نرى أن التعارض يأخذ شكل الإرادة الجماعية التى تقف حائلا بين الرغبات الفردية . وتشكل هذه الإرادة الجماعة عند علماء النفس الوعي المدرك للشخصية الذى يقف حائلا بين متنفسات اللاوعى برغباته الذاتية المنطلقة وحريته اللامتناهية ومن هنا كان مرجع الحكم على الجنون فى الفعل وعدمه إلى مدى مطابقة هذا الفعل لمواضعات المجتمع أو مدى ما فيه من مخالفة لهذه المواضعات .

---

(١) مجموعة بيت سيء السمعة، ص ٤٦

وهذه المعادلة السابقة فى الفعل تقابلها معادلة أخرى فى الإرادة، فإرادة الإنسان تتمثل فى اختياره الحر المباشر لفعله ، ولـكن الإنسان لايختار فى الواقع فعله هذا الاختيار ، وإنما يفعل أفعالا مقررة ومتواضع عليها وليس لأحد الخروج عليها وإلا أتهم بالمخالفة والجنون . ومن هنا نستطيع القول أن العقل بهذا المنطق يعنى سلب الإرادة الفردية ، وانتفـــاء الحرية كذلك . فالإنسان الفرد لاحرية له فى اختيار فعله ، ويصبح الفعل هنا مرادفا للعبودية بينما الجنون وهو هنا مخالفة المتعارف عليه والمتواضع اجتماعيا يعنى الإثبات للارادة البشرية والتى هى بمعنى الحرية المطلقة فى اختيار الفعل .

والإنسان فى محاولته لإثبات إرادته عن طريق اختياره الحر لأفعاله إنما يسعى فى الحقيقة جاهداً إلى تأكيد ذاته ، أو « ليس الإنســان حرا» ؟ هكذا يتساءل بطل قصة «همس الجنون » الذى لايلبث أن يجيب على سؤاله «أجل هو حر . . إنه حر يفعل مايشاء ، كيف شاء حين يشاء ، غير مذعن لقوة أو خاضع لعلة لسبب خارجى أو باعث باطنى »[1] وبهذا حل مسألة الإرادة فى ثانية واحدة وأنقذها بحماس فائق من وطأة العلل »[2] ومن ثم فقد « ألقى نظرة إزدراء على الخلق الذين يضربون فى جوانب السبل مسيرين مصفدين لايملكون لأنفسهم ضرا ولا نفعا ، إذا ساروا لم يملكوا أن يقفوا أما هو فيسير إذا أراد ، ويقف حين يريد ، مزدريا كل قوة أو قانون أو غريزة .[3] وعلى ذلك اتجهت النية بعد مجموعة الأسئلة حول لماذا يعقل هذا دون ذلك ولماذا

(١) مجموعة همس الجنون ، ص٦
(٢) مجموعة همس الجنون ، ص٦
(٣) ص ص ٦ ، ٧

لا نبدو مثلا كما سوانا الله » — اتجهت النية بعد هذه الأسئلة إلى أن يجرب حريته أو أن يؤكد ذاته بنفس المعنى، وتمثل ذلك فى مجموعة الأفعال الإرادية التى تلت مرحلة التفكير النظرى ، فقد توقف دون ماسبب إلا أنه يريد أن يقف. ثم تساءل مرة أخرى: هل تواتيه الشجاعة على أن يقف على قدم واحدة؟ وقال لنفسه: فلم لا أستطيع، وما عسى أن يعتاق حريتى؟ وراح يرفع يسراه كأنه يقوم بحركة رياضية فى أناة وعدم مبالاة كأنه وحده فى الطريق بلا رقيب،[1]

وهنا شعر بالسعادة في أن يكون حراً وفى أن يحس بتفرد ذاته فى أفعالها، وتعددت الأفعال الارادية من ضربه للناس، ومن صفعه لأقفيتهم . وتعرض فى سبيل ذلك إلى لطمات ولكمات هى فى ذاتها الفعل العكسى تجاه الخروج على المتواضعات الاجتماعية، فقد « ألقى بنفسه في تيار زاخر من التجارب الخطيرة بإرادة لا تنثنى وقوة لا تقهر، صفع أقفية وبصق على وجوه، وركل بطونا وظهوراً ولم ينجو فى كل حالة من اللكمات والسباب، فحطمت نظارته ومزق ذرطربوشه، وتهتك قميصه، ونفصت ثنيتاه، ولكنه لا ارتدع ولا ازدجر ولا انثنى عن سيله المحفوف بالمخاطر، ولا فارقت الابتسامة شفتيه، ولا خمدت نشوة فؤاده الثمل، ولو اعترض الموت طريقه لاقتحمه غير هياب ،[2] ولم يعد هناك مجال للتردد أو الحيرة، فهو يعرف أين يضع قدميه، وهذه الثياب التى يرتديها تضايقه . إنها الإطار الذى يلضمه فى عقد ذلك المجتمع، ومن ثم فهو لم يبق بعد حراً، فلماذا إذن « يدع نفسه سجيناً فى هذه اللفائف تشد على صدره وبطنه وساقيه؟ وناء بثقلها وشعر لوطأتها باختناق، فغليت مراجله

---

(١) ص ٧

(٢) همس الجنون ص ٩

ولم يستطع معها صبرا ... وأخذت يداه تنزعانها قطعة فقطعة بلا تمهل ولا إبطاء حتى تخلص منها جميعا فبدأ عاريا كما خلقه الله ، وعاودته ضحكته الغريبة فقهقه ضاحكا واندفع فى سبيله [١] » .

فالحرية هنا تكمن فى حقيقتها فى التمرد لكن الثمن الذى يدفعه الانسانية مقابل ذلك غاليا ، فقد دفع بطل همس الجنون إمكانية انطلاقه فى مقابل استمتاعه بلحظات الحرية القصيرة حيث نزل ضيفا على مستشفى الأمراض العقلية [٢] . ويتضح لزينب فى قصة الشريدة أنها لم تسعد بهذه الحرية حينما تقول « ماتمنيت على الله من شىء مثلما تمنيت أن يسلبنى حريتى هذه فى لقاء أن أحظى بالسعادة التى أحلم بها [٣] » .

وهكذا ينتهى نجيب محفوظ إلى أن تمثل حرية الاختيار لايمكن بحال أن تتوافر فى الانسان ، وذلك عن طريق منهج استنباطى يعتمد كما رأينا على الاحصاء لحالات متعددة مهدت لرؤية حدسية . ونفس هذا المنهج اعتمد عليه ديكارت ، ولكن ديكارت وصل منه إلى يقين ، على حين بدأ منه نجيب محفوظ فى الشك .

وقد دفع هذا الشك نجيب محفوظ إلى البحث فى المطلق . وفى البداية يرى نجيب محفوظ أن كل شىء زائف ولازائف فى نفس الوقت ، فأرملة المغفور له على باشا عاصم فى قصة « الزيف » [٤] ترى زيفا الشاعر محمد نور الدين فى

---

(١) ص ١٠

(٢) ص ٤

(٣) مجموعة همس الجنون ، ص ٤٣

(٤) مجموعة همس الجنون ، ص ١١

شخص على أفندى جبر المترجم بوزارة الزراعة . ويتبع ذلك مجموعة أحداث ترتبت بالضرورة على هذا الاعتقاد . فقد اندفعت الأرملة إلى معرفته حتى تتباهى بتلك المعرفة ، ولربما خلدها فى قصيدة كما فعل الشربينى الموسيقى مع أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى فى سلسلة المنافسات بين الأرملتين . وأصبحت معادلة متساوية ، فعلى جبر يحب النساء بطبعه ، ووجد فيها فرصة فربما دعته لما دعت إليه امرأة العزيز فتاها . ووجدت هى فيه سلما لشىء من الشهرة . وهكذا وجدنا أنفسنا فى حقيقة هى زيف وفى زيف هو حقيقة ؟ فى حقيقة على جبر الذى تحول زيفا إلى الشاعر محمد نور الدين وحقيقة المرأة التى تدعوه لنفسها ليس لتأثير شخصه كعلى جبر ،وإنما التأثير شهرته كمحمد نور الدين الشاعر . وتدعوه المرأة لأن يشرف قصرها بزيارته. فكان على على جبر أن يقرأ على الأقل مؤلفات محمد نور الدين بعد أن طبع بطاقات ـ زيفا ـ باسم محمد نور الدين ، ولكنه لا يلبث أن يرتد إلى حقيقته فهو لا يحب الشعر ، فضلا عن أن شعر نور الدين ونثره يستعصيان على الفهم ، ولكنه مساق إلى أن يعرفه بضغط المرأة والموعد . وفى الموعد المحدد ذهب إليها وجرى بينهما حديث اختلطت فيه الحقائق بالزيف فى خليط عجيب يؤكد أنه لا حقيقة مطلقة هناك بالمرة . فعندما يتحدث على جبر أو الشاعر محمد نور الدين للأرملة عن مؤلفاته ، يدور بينهما الحديث التالى فيقول :

« لقد دفعت شبابى وقوتى ثمنا لها . ــ آآسف أنت على هذا؟

ــ لا أدرى ــ لقد خلدك شبابك فى آثارك الباقية

ــ أيها أفضل ؟ أن يخلد شبابى كى يتمتع به غيرى ، أم يفنى وأتمتع به وحدى .

- لا تناقض بين الاثنين ، فانك تستطيع أن تستغله فى متعتك ثم تخلده فى شعرك » [١] .

فهنا حقيقتان ، أو زيف وحقيقة ، أو زيفان . أن يخلد شبابه كي يتمتع به غيره ، وأن يفنى ويتمتع به وحده ، ورغم هذا فالأرملة تؤكد أنه لاتناقض بين الاثنين .

ويتقابلان بصدفة قدرية محددة ومقصود إليها فى معرض الفنون الجميلة وكانت هى بصحبة نساء . وحينما رأته ، رأت حقيقة الشاعر نور الدين بالنسبة إليها وهى حقيقة مؤقتة بالنسبة لعلى جبر ، ولكنها عندما حاولت أن تقدم هذه الحقيقة لصاحباتها نظرت إليه واحدة منهن نظرة ريبة ، وأفهمتها أن هذه الحقيقة زيف رغم المشابهة بين هذا الرجل — على جبر — وبين الشاعر . وكان على على جبر أن يكشف زيف حقيقته فأبدى لأرملة المغفور على باشا عاصم أنه لم يسبق أن تعرف عليها وأن حقيقته هى على جبر الموظف بالزراعة وتأتى هذه النهاية الساخرة المفجعة لتبين موقف الكاتب من أزمة المطلق ، ولتبين مدى الإحساس بالمرارة والخيبة التى يستشعرها عندما تكشفت له الأشياء على هذا النحو .

ولهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن تنتهى أغلب أقاصيص نجيب محفوظ هذه النهاية الساخرة ، فيخرج أيوب المسطول — فى قصة — « المسطول والقنبلة » ، مجموعة خماره القط الاسود — يخرج من الحبس الاحتياطى وقد أصبح بطلا رغم أنفه ، وإن كان لم يشغل نفسه بسياسة أو نحوها . ويخرج

(١) همس الجنون ، ص ٢١

أحد عنبه من الخمارة بعد أن غافلوه وفتحوها وهو يصيح بهم فى قصة السكران يغنى ، بنبرة ثقيلة نائمة كأنها مسجلة بالتصوير البطىء : ليس معى عود كبريت واحد [1] . وتصبح المعجزة معجزة وهم أكبر عندما تتكشف الأمور لبطل قصة المعجزة — مجموعة خمارة القط الأسود — فيعرف أنها كانت معجزة من صنع سكران .

لكن هل معنى هذا إنه لاحقائق مطلقة هناك . إن ديكارت يكتشف وجوده خلال تفكيره ، ويعرف الله من خلال اكتشافه لوجوده . ولكن نجيب محفوظ يكشف فناءه خلال تفكيره ، وهكذا تتحول القضية إلى : أنا أموت إذن أنا موجود . وأغلب شخصيات نجيب محفوظ يداهمها الموت كشىء غير متوقع ولكنه حتمى ، وهو إيمان ساخر بحقيقة مطلقة ، وسخرية منها كمصير حتمى . وبالرغم من الإيمـــان الواثق بالموت وما بعده فى أحاديث قاسيليادس إلى الراوى فى قصة « البارمان » حينما يقول [2] «لانصدق ،الموت لايجىء إلا مرة واحدة ، وإذا جاء أعقبته سعـادة كبرى » من أين أتيت ؟ ألا يشبه الظلام الذى أتيت منه الظلام الذى ستذهب إليه بعد عمـر طويل . وقد أمكن أن يخرج من الظلام الأول حياة فما يمنع من أن تستمر الحياة فى الظلام الثانى ؟ » فإن نهاية قاسيليادس الغير متوقعة تأتى لتصنع أكثر من علامة تعجب ولتثير أكثر من ابتسامة ساخرة . ويموت كريم بك فى قصة « يوم حافل » فزعا من بول غلام « كان يبول فى علانية استعراضية ، وقـد انطلق

---

(١) مجموعة خمارة القط الاسود ، ص ٨٤

(٢) مجموعة خمارة القط الاسود ، ص ٥٦ ، ٥٧

البول متلألئا تحت أشعة الشمس فى هيئة قوس ، والغلام يدفعه بحركاته الذاتية إلى أقصى مدى يستطيعه (١) .

وإذا كان الموت يأتى كنهاية غير متوقعة ، فهو كذلك يأتى ليؤكد بطلان ماعـداه من حقائق ، وذلك عندما يأتى غالبا فى لحظات السعادة الزائفة . فنى اللحظة التى يخرج فيها كريم بك من محل التحف اليابانية بعد أن اختار شبشبا مناسبا للاستعمال فى مسكنه السرى مع هنومة بالهرم ، فى هـذه اللحظة يأتيه الموت كآخر شىء متوقع ، ولكى يؤكد أن كل شىء وهم وزائل وزائف ماعدا الموت .

ولقد أثار الإيمـــان بالموت كمقولة مطلقة قضية أخرى عند نجيب محفوظ وهي قضية مدى الإيمـان بالله كقوة كامنة وراء الموت . يقول الأستاذ الصحفى فى قصة شهر زاد إلى المرأة التى رآها على غير ماتوقعه وأنها لاتليق به لاشكلا ولا موضوعا فكان عليه أن يدارى خيبة أمله ، وأن يعاملها بجدية (٢) ، وإن كانت جدية عابثة ساخرة . يقول لها وقد ألحت عليه رغبة مفاجئة فى إنهاء المقابلة بأسرع مايمكن : إصغى إلى ... إنك سيدة عظيمة ، من فضل الشقاء علينا أن يجعل منا عظماء ، إنك سيدة عظيمة ، وكنت عظيمه حتى فى عثراتك العابرة وأنت عظيمة فى وحدتك ، وسيتحقق عظمتك أكثر عندما تقضين على وحدتك بضربة شجاعة فائقة . سيدتى لاقيمة لحياتنا ، لامعنى لها ، لاجدوى من استمرارها إلا بالإيمان بالناس مهما يصيبنا من الناس ،

---

(١) مجموعة بيت سىء السمعة ، ص ٢٦٦ — ٢٦٧

(٢) مجموعة خمارة القط الأسود ، ص ٣٧٤

والإيمان بالله تعالى إيمانا لايتزعزع مهما وكيف جرت مقاديره [1]. ولكن المرأة تكتشف مدى الزيف فى حديثة حينما نظرت إليه « نظرة مغرورقة بالخيبة والاخفاق » وتمتمت ، إنى مؤمنة بالله يا أستاذ [2] فيلوح الأستاذ لها فى حماس أقرب إلى التمثيل وقال كل ما عداه باطل ، سبحانه وتعالى [3] » .

وعند هذا الحد تقف الرؤية الفكرية فى قصص نجيب محفوظ القصيرة ، وإن كان من الواضح أنه انطلق فى رواياته من هذه الرؤية ،فى محاولة لارتياد آفاق جديدة وتجارب جديدة . فتبدو قصصه القصيرة بذوراً لرواياته الفلسفية فالتغيير الذى أصاب بطل قصة « الرجل السعيد » من مجموعة خمارة القط الأسود يحمل بذور التغيير الذى حدد أزمة عمر فى رواية الشحاذ . والحيرة والبحث والإحباط فى قصص نجيب محفوظ تحدد خطوط رواياته كأبناء حارتنا وثرثرة فوق النيل .

انطلق نجيب محفوظ ، بعد الاهتداء إلى حقيقة الموت كشىء مطلق وكمصير مؤلم وحيرة البحث فيما بعده من قوى ، إلى البحث عن السيد السيد الذى يرحم فى رواية الطريق ، وخلال منعطفات اجتماعية مؤلمة يضل الصابر فى رحلة البحث المادية ، ويموت عرفة الباحث عن الجبلاوى فى رواية أولاد حارتنا فى رحلة البحث العلمية التجريبية ، ويفقد سعيد مهران أمل الاطمئنان فى « اللص والكلاب » ، وإن كنا نكتشف في هذه الرواية طريقا آخر للبحث والمعرفة

---

(١) مجموعة خمارة القط الأسود ,ص ٢٧٤

(٢) " " "

(٣) ص ٢٧٥

وهو طريق الرؤية الصوفية ، نراها فى بيت الشيخ جنيدى بالرغم من كون العطاء الذى يقدمه الشيخ جنيدى لصابر عطاء ناقصا، ولكنه يزداد قوة فى تجربة عمر الصوفية فى رواية الشحاذ ، وفى تجربة أنيس زكى الحدسية فى ثرثرة على النيل. وإذا كان الإيمان والعمل هو طريق عمر، فتهويمات الحشيش وتخديره الساحر طريق أنيس زكى، والطريقان يمثلان فى الواقع رؤية حدسية متكاملة شبيهة برؤية ديكارت ، وهذه الرؤية تضاعف من استنارة الروح وتحيلها إلى شفافية أثيرية كما حدث لكل من عمر وأنيس زكى . لكن هل اهتدى نجيب محفوظ إلى حقيقة أخرى وراء هذه الرؤية الحدسية المتصوفة ؟ الواقع إن نجيب محفوظ حتى هذه المرحلة لم يتحقق لديه غير طريق العمل والاجتهاد الصوفى، مع شىء من المكاشفة والاستنارة حينما أختلطت الرؤية وتضببت عند عمر فى آخر الشحاذ ، وعند أنيس زكى فى آخر الثرثرة . ولهذا لا نرى فى فلسفته التى تقوم على الشك والحيرة والزيف سوى الإيمان السابق فى قصصه القصيرة بالموت كفاجعة إنسانيه ، ومن ثم الاستدلال على عبثية الموجودات ، ويصبح الإيمان بالله وبالناس مجرد افتراضات أمام الكاتب لم يتحقق بعد من مطلقيتها .

* * *

ونجيب محفوظ فى تناوله لهذه القضايا الفكرية لا يتناولها مجرد قضايا فى إطار فلسفى مجرد ، وإنما يتناولها مرتبطة بتجربة الانسان الاجتماعية على أرضية اجتماعية . وربما كان فى هذا ميلا إلى السخرية بهذا الإنسان الذى يريد أن يحقق التفرد الذاتى فى اللحظة التى يعيش فيها على أرضية اجتماعية، تربطه علاقات صراع فيها مع غيره .

والأرضية الاجتماعيـة عند نجيب محفوظ إما الحارة وإما الخمارة، وكلتاهما تدفعان إلى الخلاء . والحارة لديه مصدر العراك والصراع العقيمين كما في قصة الخوف من مجوعة بيت سيء السمعة ، وقصة رحلة مجوعة خمارة القط الأسود . وكذلك الحارة مصدر للموت الغامض كما في قصة كلمة غير مفهومة من مجوعة خمارة القط الأسود .

والخمارة تلتهم الطمأنينة الزائفة والعزاء الوقتى كما فى قصة السكران يغنى مجوعة خمارة القط الأسود . ويربط بين الحارة والخمارة الزمن والمخرج .

أما الزمن فبالرغم من اعتباره المسئول عن هموم الحارة ومصدر أحزانها حينما يعود شر شارة إلى شرداحة لمقابلة لهلوبة فى قصة « الخـلاء » ولتكن معركة وحشية ، ولتشف غليل عشرين عاما من التصبر والتربص والانتظار [١] فإنه ـ الزمن ـ لا يلبث أن يذوب فى كأس الخمارة فى قصة « خمارة القط الأسود »[٢] .

أما المخرج فهو الخلاء أو الخرابة فى قصة « الهارب من الإعدام » مجوعة بيت سيء السمعة، بما ترمز إليه من خواء النفس ووحشيتها فى نفس الوقت . وإلى الخلاء تؤدى الحارة فى قصة « رحلة » من خمارة القط الأسود، كما تؤدى الخمارة فى قصة البارمان من مجوعة خمارة القط الأسود .

وأبطال نجيب محفـــوظ فى هـذه القصص من المنحرفين والخاطئين والمنهارين . فيهم الفتوة فى قصة كلمة غير مفهومة ـ مجوعـــة خمارة القط

(١) خمارة القط الأسود ، ص ٣٢

(٢) المجموعة السابقة ، ص ١٥٥

الأسود ـ ، والمسطول في قصة المسطول والقنبلة ـ مجموعـــة خمارة القط الأسود ـ ، والسكير والعائد من السجن فى قصة نحن رجال ـ مجموعة همس الجنون ـ ، واللص فى قصة سوق الكانتو ـ مجموعة بيت سيء السمعة ـ ، والنساء الخائنات في قصة « ثمن السعادة » ـ مجموعة همس الجنون ـ .

واعتماد نجيب محفوظ على هذه الأرضية الاجتماعية يوضح مدى وعي الكاتب لواقع مجتمعه واحساسه به، حتى إن بعض النقاد رأوا فيه من هذه الناحية كاتبا واعدا ، ورأوا فى أعماله هذه فضحا للنظام الاجتماعى وكشفه والسخرية منه والتهيئة لهدمه [1] . وقد دفعه هذا إلى الاعتماد على أسلوب يتتبع الحدث من البداية إلى التأزم فالنهاية، وإلى الاهتمام بالوصف التحليلى سواء في الشخصية أو في بعض مما حولها. فيصف زينب هانم فيقصة « الشريدة » بقوله « كانت بضة، ممتلئة بادية الانوثة ، قرأت في عينيها العسليتين نظـــرة براءة وسذاجة » [2] . ويصف يوماً شديداً الحرارة فى قصة « موجـة حر » بقوله « وتربعت الشمس فى كبد السماء كرة من نار تقذف حمما ، وانتشرت الصفرة الكثيبة الضاربة إلى الاحمرار لطخات متفرقة فى الأديم الضارى . ونفثت الأرض أطنانا من الحرارة اللافحة المركزة بالبخار ، وانطلقت الباصات مائلة إلى الجانب الأيمن من ثقل حمولتها ، وتلاصقت الاجساد البشرية حتى انصهرت فى جسد واحـد هائل متعدد الألوان والتقطيبات متوحد العناء

---

(١) منهم يوسف حلمى ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦٣ ص ٢٢ وما بعدها . ومحمود أمين العالم فى كتابه تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، ص ١٤٥ وما بعدها .

(٢) همس الجنون ، ص ٣٠

والعذاب ، واستقرت فى الأعين المتطلعة إلى الطريق نظرة خاملة مستسلمة متقززة متألمة متصبرة ، (١) .

والغالب على هذا الأسلوب طابع الملاحظة الدقيقة ، وخاصة فى المرحلة الأولى عندما كانت رؤيا الكاتب تمر بمرحلة تأمل وملاحظة كما تمثله مجموعاته الأولى : همس الجنون ، ودنيا الله ، وبيت سيء السمعة . ولكن الأسلوب بعد ذلك لا يلبث أن يتحول إلى خليط من التأمل الخارجى والاستبطان الداخلى ، وهذا ما نراه فى مجموعتيه المتأخرتين خمارة القط الاسود وتحت المظلة ، فعندما عاد عبد الرحيم بعد غيبة طويلة فى الجبل فى قصة « الصدى ، دخل متمهلا و بلا صوت وبقلب يزدرد انفعاله بصلابة معهودة ، ثم أغلق الباب وراءه . وقف فى وسط الحجرة وهو ينظر إليها ـ والدته ـ بتمعن واستطلاع ورغم غلظته تأثر بعض الشيء ... تسربت إلى أنفه الأفطس رائحة غريبة وأليفة معا ، كما تنبلج ذكرى ضائعة ، فدفعته إلى أحضان الماضى . ها هو يعود إلى صميم نفسه . وتربعت المرأة على كنبة قابضة بأصابعها على مسبحة طويلة لامست شراشيها البساط ، ولكنها لم ترفع رأسها إليه وكأنها لم تشعر به بوجود . وقد تلفعت بخمار غامق لم يتضح لونه فى جو الحجرة الغامض المحجوب عن النور بنافذتين محكمتى الاغلاق . إنها تتجاهلك بلا شك لعلها سمعت ما دار من حديث فى الصالة فتأهبت لتجاهلك ... الخ ، (٢)

* * *

---

(١) بيت سيء السمعة ، ص ٢٢٧

(٢) خمارة القط الأسود ، ص ص ١٩ — ٢٠

(٤)

مصطفى محمود :

يبدأ مصطفى محمود فى التفرقة بين نوعين من الحياة يمثل كل نوع موقفا يمكن أن يقفه الإنسان بالنسبة إلى نفسه . أما الموقف الأول فيتمثل فى مقاومتنا للمشاعر والميول والدوافع وهو الموقف الذى يعيشه الإنسان العادى الذى يحيا حياة آلية حتى أنه من الممكن استبـــداله بأى شخص آخر ، فهو «الإنسان الذى تذهب ألوفه المؤلفة دشت بلا تاريخ ... بلا أثر ... بلا رائحة(١)». وهو موقف الابتذال عند سارتر .

أما الموقف الثانى فيقابله عندسارتر موقف «الغشاشة» الذى يراه سارتر فى الاستسلام «لدوافعنا التلقائية لاعن طريق سلبى محض، ولكن بعزم قاطع على أن تكون أنفسنا » (٢) . ويراه مصطفى محمود فى موقف الجسور المغامر الذى يعيش حياته انفعالات متتالية (٣) ،وهو بهذا يعطى تفسير تجربة الغشاشة وحلولهـا بطريقة تختلف عن طريقة ســـارتر ، فقد رأى سارتر أنه لاسبيل إلى تجنب الشعور بالغثيان « كشعور ينتاب المرء حينما يشعر بمـا فى وجود الأشياء من امتلاء وصفاقة (٤) إلا بحيل ثلاث هى العلم والسحر والجنون ...

أما مصطفى محمود فيرى فى قصة « لأحد » — مجموعة عنبر ٧ — أن

---

(١) الأحلام ، ص ١٠٠

(٢) فؤاد كامل عبد العزيز : فلاسفة وجوديون ، ص ص ٦٤ – ٦٥

(٣) مصطفى محمود : الأحلام ، ص ٤٩

(٤) فلاسفة وجوديون : ص ٦٥

الإنسان يعيش حبيس سجن هو ماورثه من البشر منذ الخليقة ، وهذا السجن المطبق حوله هو الأوامر والنواهى ، هو سلطة الدين والمقدسات الاجتماعية التى ينتمى إليها ، هو مجموعة قوانين تحرم هذا وتحلل ذاك ، هو « عيب...غلط حرام ... مش أصول ... مش تمام ... قلة أدب قلة حيا » (١). وبهذا يصبح الإنسان مسلوب الإرادة ، لايمارس حريته فى الاختيار ، وإنما يصبح صورة مكررة . فلا تعنى حياة طلبة عبد الحميد رضوان فى قصة لأحد ، شيئا بالمرة لأنه عشرات من الناس يسكنون ثوبا واحدا »،(٢) والأسماء لاتعنى شيئا بالمرة لاتعنى وجودا حقيقيا « إن الكلمات الأربع فى اسم طلبه عبد الحميد رضوان لاتعنى شيئا » (٣) ، لأنه « مجرد رجل مكرر » (٤) وهذا الرجل الذى تخلقه الحياة ، والذى جاء رغما عنه يعيش عمرا ثم لايلبث أن ينتهى « واسمه أحيانا بيومى ... وأحيانا خليل . . وأحيانا طلبه (٥) . إن اسمه أى أى اسم ... لأنه فى الحقيقة لأحد » (٦). ويرى الكاتب أن أم سيد فى قصة أم سيد « ليست بالشىء المهم فهى جزء من الدشت البشرى الذى يملأ الأرض لا يقدم فيها ولا يؤخر (٧) .

---

(١) مجموعة عنبر ٧، ص ٧٨
(٢) ص ٨٦
(٣) عنبر ٧ ، ص ٨١
(٤) ص ٨٦
(٥) مجموعة أكل عيش ، ص ١٣٣
(٦) مجموعة أكل عيش ، ص١٣٣
(٧) مجموعة أكل عيش ، ص ١٢٣

ويعيش هؤلاء الأنذال حياتهم بطريقة آلية صرفة خاضعة للنظم والأوضاع القائمة ، يحول بينهم وبين تحقيق وجودهم مجموعة عوائق من التفاهة والجهل وقسوة المجتمع والقوى الخارجية .

وهكذا يرى مصطفى محمود أن الاحساس بالتفاهة معناه أن الحياة تمـر بصورة متكررة ، وأن هذا التكرار فى الأشكال الحياتية يمر بدون سبب مبرر لنـا ، ولهـــذا كانت هذه اللحظات لحظات خالية من المعنى . ففى قصة « روبابكيا » من مجموعة أكل عيش ، يقدم لنا الكاتب شخصا يعانى هذه الأزمة ، ويسعى للبحث عن شيء يثـــير الاهتمام أو عن معنى ، يتسكع فى شوارع الأزهر ، الذى يمثل البعد الحياتى الخارجى بكل مافيه من ضوضـاء ولكنه لايجد إلا رتابة الصور المتكررة حيث يلتقى بعديد من البائعين يقدم كل منهم بضاعته بطريقة ملحة مكررة تافهة .

ويرتبط الملل بالإحساس بالتفاهة عند الكاتب . فاحساس بطل « روبابيكيا » بالتفاهة يؤكد ملله ، ويكثفه . وهذا الإحساس بالتفاهة والملل يقرب الانسان من فكرة الموت . فكما يجرد الموت الحياة ، كذلك تقتل التفـاهة الأيام وتجردها من معناها ، ولهذا يتمنى بطل قصة « دواء منوم » كما يقول : أن أنام ... أن أموت ... أتلاشى ... تماما إلى صبح اليوم التالى ... أو إلى الأبد » (١) .

ويشكل هذا الإحساس بالتفاهة عائقا أمام الانسان العـادى ويمنعه من تحقيق تفرده . أما العائق الثانى الذى يقف أمام الانسان العادى ويحول دون

(١) شلة الأنس ، ص ٧٧

تحقيق وجوده المتفرد فهو الجهل ، وهو خالق حقيقي وهام حيث أن معرفة الانسان وإدراكه لوجوده لها كبير الأثر في اختياره وفي نزوعه . والجهل عند مصطفى محمود مرتبط بالانسان المتكرر التافه ، وتخلق هذه الحالة سعادة زائفة ، ويصبح لا أهمية للحقيقة الحقة « مادام الناس سعداء جدا بجهلهم ... وكلهم نشوان لأنه لا يفهم » كما يقول بطل « البطل » [١] . فرواد سيرك ميدرانو الشهير يزدحمون على السيرك وكلهم شوق إلى مشاهدة جوليـانو العجيب الذي يدخل يده في جوف الأسد ، ويقدم رأسه ويضعها في فـم الوحش المفتوح ، ويخرج رأسه من فم الأسد ، ويمسح لعاب الوحش على شعره كأنه ريانتين ، [٢] ، والناس في دهشة واعجاب « وأحمد يحلم في سعادة وهو يسير خارجا يشق طريقه وسط الزحام ... وهو يترنح كأنه سكران بخمر مجهولة ، ويشعر أنه قوي جداً ، عضلاته من الصلب والفولاذ ... وعقله لا يهزم ... لاشيء يقف أمامه ، وطول الطريق يمصمص شفتيه ولا يكف عن الدهشة ويعترف من وقت لآخر لنفسه . . إنه لا يفهم [٣] . أما الذي يفهم الحقيقة الزائفة فهو جوليانو وحده الذي يقدم الطعام بين يديه للأسد كل يوم .. عشر أقات من اللحم المفروم كالمهلبية ، فالأسد العجوز . ه سنة سقطت كل أسنانه » [٤] . وعلى هذا النحو يخلق الجهل بالحقائق حالة كسل وجودي مرتبطة إلى حد كبير بالرجوع إلى الماضي كمصدر للتجارب وهو ما يرى سارتر ضرورة التغلب

---

(١) شلة الأنس ، ص ٩
(٢) المجموعة السابقة ، ص ٨
(٣) ص ٩
(٤) البطل ، شلة الأنس ، ص ٩

عليه بحيث ألا أكون غير انتزاع خفي لنفسي نحو المستقبل » كشرط لتحقيق حياة الغشاشة [١]

وبعد الاحساس بالتفاهة والجهل تأتي قسوة الظروف الخارجية لتشكل بقية العوائق التي رآها مصطفى محمود حائلاً بين الانسان وبين الانطلاق الحر المتفرد . ويرى مصطفى محمود أن المجتمع يخلق قدر كبيرا من مأساة الانسان . ففي قصة غرباء من مجموعة أكل عيش نجد « أطاطة » تعمل من أجل هدف معين لم يلبث أن تبدد نتيجة نبذ المجتمع لها . تقول « إنهم يطردونني دائما ... اشتغلت خادمة في عدة منازل ، ولكنهم طردوني ... واشتغلت في دكان فطردوني أيضاً ... قالوا عني إني بنت كلب وطردوني ... »[٢]. وترى فردوس في قصة الأفراح « أن كل الناس أنذال .. عشان سيبنا نعيش العيشة دي ... نعمل لهم الفرح ويعملوا لنا الذل » [٣]

وغالباً ما يرتبط هذا العائق باليأس والفشل والعجز . فحينما تموت أم أطاطة في قصة « غرباء » التي كانت تمثل الأمل لها ، نجدها في حالة يأس تامة حيث استوت في عينيها كل الأشياء بعد أن ضاع من حياتها الهدف »[٤] .

---

(١) فؤاد كامل ، فلاسفة وجوديون ، ص ٦٦
(٢) أكل عيش ، ص ١٤٤
(٣) أكل عيش ، ٦٢
(٤) مجموعة أكل عيش ، ص ١٤٦

وتؤدى هذه العوائق كلها إلى ما يشبه السقوط عند الكاتب ، فبالرغم مما يمكن أن يحققه الأنذال من نجاح فى الحيـاة إلا أنه كما يقول الكاتب «لاشيء ... إن واقع النجاح هو فى الحقيقة واقع فارغ تماما»(١) ، «فالنجاح حينما يكون ثمنه الحرية ... يكون سقوطا»(٢) وتصبح الحياة هى قهوة متبولى من مجموعة عنبر ٧ . «وفى مقهى المتبولى كل شيء رخيص ... الوقت رخيص والـكلام رخيص ، والضحك رخيص » (ص٣) وكل شيء لاقيمة له «فإن « يصفق زبون فى الركن يطلب قهوة على الريحة »أو أن«ينسى الطلب وينام. وينام على وجهه الذباب ويتدلى فكه وتتراخى ذراعاه فى شبه غيبوبة » (ص٧) سيان وبائع الأوراد والكتب الضامر الهزيل يبيع الأوراد والخطب والأحاديث المحمدية إلى جانب قصص الأباء اليسوعيين وأقانيم حنا وبولس،ولديه كذلك كتب غرامية وتناسلية ، وقصة امرأة باعت جسدها للشيطان ...ومائة صفحة من اللذة المتواصلة «ثم» يفتح الكتاب على رسم عارى ويلوح به فى إغراء ، ثم يرفع عقيرته من جديد ، ابتهالات ... أوراد ... استخارات ... خطب منبرية ... أحاديث »(ص ص٦—٧) .

أما الإنسان الحقيقى عند مصطفى محمود، فهو ذلك الذى يصرخ منذ ميلاده ... جئت إلى العالم لأختلف معه ... ولايكف عن رفع يده فى براءة الأطفال ليحطم بها الدمية التى لاتعجبه »(٣). وهـذا الوجود المتفرد يتصف

---

(١) الأحلام ، ص ٥١

(٢) الأحلام ، ص٥١

(٣) الأحلام، ص٧

بمجموعة مقولات ثابتة عند الكاتب هي : الفرد الخاص ، والحرية والعمل.

يقول مصطفى محمود: «حياة كل منا عبارة عن مد واسع نضيع فيه أنفسنا منذ اللحظة التي نصحوا فيها تستولي علينا مئات الهموم الصغيرة والانشغالات التافهة والواجبات الروتينية والمجاملات والأمور التي نأتيها كل يوم بدون تفكير بحكم العادة ... زمن طويل مفقود لا نعيشه ... وإنما يحمل جثتنا التي تفوح منها رائحة الملل من لحظة إلى لحظة . ونعيش في عبودية بحكم دكتاتور غليظ اسمه الناس»[١].

وهذه الحياة هي نقيض التفرد الذي يؤكد أن كل إنسان نسيج وحده له حياته الخاصة التي لا يستطيع أن يحياها أحد غيره والتي تميزه عن غيره ، وذلك لاحتواء كل فرد على سر خاص به ، كما يعيش صبحي أفندي في قصة دقة قديمة ، مجموعه عنبر ٧.

أما الحرية فهي مقولة متعلقة بالمقولة السابقة — مقولة التفرد — من حيث إنها تعمل على تكوين هذا التفرد الذاتي . ولهذا فالحرية عند مصطفى محمود هي اختيارنا لأنفسنا فلا يوجد شيء أضحي بحريتي من أجله «إلا من أجل أن أكسب حرية أكثر أصالة»[٢].

أما المقولة الثالثة التي يتصف بها الوجود الحقيقي عند مصطفى محمود، فهي العمل . وليس المقصود من العمل هنا العمل الحياتي الرخيص الذي يعتقل «أشرف وأجمل وأنبل ما فينا»[٣]. وإنما العمل هو مسئولية الموقف الذي اخترته. وهذه

---

(١) الأحلام ، ص ص ٦٤-٧٥

(٢) الأحلام ، ص ٥٢

(٣) الأحلام ، ص ٥٠

المسئولية ليست مسئولية فردية كما قد يتبادر إلى الذهن وإنما هى مسئولية شاملة تضم داخلها الحب والتعاطف البشرى . ويتأتى ذلك عن طريق فهم الإنسان لنفسه ، وتجاوز هذا الفهم إلى القدرة على مساعدة الآخرين أو الانتباه إلى موقفهم على أسوأ الظروف . وهذا ماعناه مصطفى محمود حينما قال فى مقدمة مجموعته « أكل عيش » « أريد لحظة حب » . وفى قصة « حلاوة السكر » مجموعة أكل عيش ، أصبح للبطل هدف أقوى بكثير من التغلب على مرضه وأقوى بكثير من نفسه . ويعود الزوج فى قصة « حنان » مجموعة أكل عيش إلى زوجته بعد أن أوشكا على الانفصال حينما علم أنها أنجبت ثمرة الحب بينهما .

ولكن مصطفى محمود لايلبث أن يرتد إلى حالة يأس نتيجة فشله فى تمثل هذه المقولات مما أصاب شخصياته بما يشبه الاحباط . ونتيجة لهذا الارتداد افترض الكاتب مقولتين آخريتين كبديل للمقولات الثلاث السابقة . وهما الهروب والايمان .

وتضم مقولة الهروب : الموت والنوم لمواجهة الواقع بكل مافيه من سخافة واقتحام واستغراق . فهو أى الواقع : دائما يسرقنا من أنفسنا ويفرض علينا وجوده وهو وجود مشكوك فيه ولكننا لانستطيع أن نتحقق من تفصيلاته لأنها كثيرة كثيرة جداً ، ومتناقضة ومتشابكة ومعقدة ... طوفان من المزعجات ولاخلاص من هـــذا الطوفان إلا بالنـــوم »[1]. سواء أكان نوما موقوتا أم كان أبديا[2] . فبطل قصة « الدرويش وصل »

---

(١) الأحـــلام ، ص ١٩

(٢) قصة دواء منوم ' مجموعة شلة الأنس ' ص٧٨

مجموعة أكل عيش يعيش فى حالة ضياع ... بيته لايخضع لنظام وتنكد عليه رتابة حياته زوجه وولده أحمد، حتى إنه حينما أراد أن يرتدى ثيابه أخذ يبحث جاهدا حتى حصل على ملابسه .وكانت الكاكولة فى المرحاض والسبحة تحت قالب طوب . وهو يريد الحصول على أشياء وأشياء كثيرة ، وإن كان لايملك سوى الاستعاذة بعالم المشايخ . وفى مقهى الدراويش يستمع إلى قصة أحمد البدوى وإلى عالم المعجزات حيث مكث السيد البدوى،أربعين يوماً أكثر لايأكل ولايشرب ولا ينزل من السطح الذى وقف عليه ويتصايح صياحا متصلا »[٢]، وفى أثناء العودة بعد انتهاء السهرة » كانت أزقة القاهرة تلفظ الجماعة الضالة وكانوا يتلمسون طريقهم وكل منهم يتوكأ على ذراع الآخر، وكانوا يتهامسون ويستخرج كل منهم من جعبته شيئا يمضغه ويستغرق فى سبات ... يحلم ... حلما غريبا من أحلام اليقظة،[١] وتحت ضغط الدوامة يفقد الشيخ على بطل «الدراويش وصل »عقله .

وهكذا يمثل هذا الهروب البحث عن الوهم تحت ضغط العجز والقهر، وهذا الوهم هو المقابل لحالة القلق المعاشة نتيجة احساسه بأنه، وحيد وضائع فى عالم بلا معالم واضحة ملموسة،[٣]

أما ثانى المقولتين ، فهى مقولة أكثر استنارة بما تحتويه من مواقف إيجابية ، وهى تمثل آخر مرحلة فى فلسفة مصطفى محمود ، وهى الإيمان . غير أن هذه المقولة لاتتضح فى قصص مصطفى محمود بقدر ما تتضح فى كتاباته

(١) أكل عيش ، ٦٧

(٢)ص٧١

(٣) الأحلام ، ص٨٠

الأخيرة كمحاولة للتعمق الباطنى نحو فهم الفرد نفسه ، ونحو تحقيق العزلة مع الله بوصف الفرد مذنبا حاملاً لأخطائه .

* * *

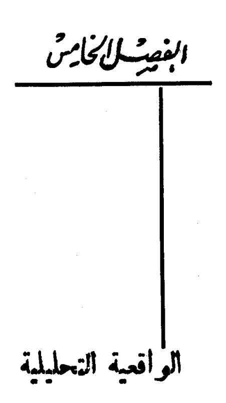
(٥)

فالواقعية الفلسفية من ثم واقعية من حيث اهتمامها بقضايا الفرد كجزء من الوجود ، وفلسفية من حيث إنها حاولت تقديم رؤية فكرية فلسفية عند بعض الأشخاص فى أعمالها .

وبالرغم مما يبدو من مشابهة بين الكتاب الثلاثة وخاصة فى تناولهم لقضية الموت كمصير إنسانى فإن هذه الواقعية الفلسفية لم تستطع أن تحقق اتجاها عاما واضحا بينهم بقدر ما كانت اجتهادات فردية عالجت أمشاجا مختلفة من الأفكار ، وأشارت إلى أكثر من فلسفة .

* * *

الفصل الخامس



الواقعية التحليلية

(١)

يتضح لنا مما سبق أن الواقعية الاجتماعية والواقعية المتفائلة والواقعية الفلسفية ، اتجاهات تهتم بالمضمون كأساس للاتجاه ، من حيث المحتوى البشرى (الرؤية)،وكان الشكل فى الأغلب يأتى تابعا ليوضح بعداً آخر فى التجربة .

وإلى جانب هذه الاتجاهات المعتمدة على التجربة أساسا ، هناك اتجاهان يقومان أساسا على التناول الشكلى للتجربة،وهما الاتجاه التحليلى واتجاه تيار الوعى

وقد رأينا فى تناولنا للواقعيات السابقة وخاصة الواقعية الاجتماعية،أنها حاولت أن تحلل المواقف والانفعالات أحيانا كما حاولت أن تقدم مجموعة تسجيلية من التفاصيل . كما رأينا فى بعض القصص ميلا للبحث عن الدوافع وتبريرها .

وكان البحث وراء الدوافع وتحليل المواقف والشخصيات ، هو ما بدأ منه أصحاب الواقعية التحليلية متأثرين فى ذلك أكثر بالتحاليل النفسية ، وكثرة الأبحاث التى ترجمت والتى تبحث فى علم النفس البشرية وطواياها ، إلى جانب أن النهضة الاجتماعية التى عاشتها البلاد والتى حققت للمرأة انتصارات كثيرة اجتماعية ، جعلت من الضرورى الكشف عن أسرار العلاقات الانسانية على أرضية اجتماعية ليست منفصلة عن الحدث ، ولعل فى هذا التفسير الكافى لاتجاه أغلب القصص النسائى القصير فى واقعيته إلى هذا الاتجاه التحليلى فى القصة المصرية القصيرة .

* * *

(٢)

وتعتبر قصص يوسف الشارونى ونوال السعداوى القصيرة بداية معقولة لتمثيل هذا الاتجاه الواقعى التحليلى ، وذلك بمنطقتها الوسطى بين الواقعية الاجتماعية والواقعية التحليلية . حيث اهتم المضمون لديهما بالتركيز على الواقع الاجتماعي من خلال تمثل واضح للواقعية النقدية الغربية، كما حاولا فى الشكل، استخدام أسلوب تحليلى يحاول أن يتمثل منجزات علم النفس .

فمن البداية نرى اهتمام الشارونى بالقضايا الاجتماعية التى تعيشها الطبقة الوسطى فى مجتمعنا كالجرى وراء الأولاد فى قصة « الرجل والمزرعة » ، ومناقشة العلاقات بين الرجل والمرأة فى قصة « رسالة إلى امرأة مجهولة » ، ورغبة المثقف البرجوازى فى الحصول على زوجة مثقفة فى قصة « ناهد ونبيل »[1]

وحينما تناول الشارونى هذه المشاكل الاجتماعية نلاحظ أنه تناولها فى ضوء الواقعية الغربية وذلك من خلال الأنانية والقسوة التى تسيطر على الناس فى تعاملهم . فحينما يظهر الوباء فى قصة « الوباء » أصبح كل فرد ما بين يأس وأمل ، يأس أن يصيبه المرض هو دون باقى الناس ، وأمل أن يصيب باقى الناس دونه هو »[2] ومع هذا فالشارونى فى معالجته لهذه الافرازات البشرية يختلف اختلافا بينا عن الواقعيين الاجتماعيين ، وذلك إن الشارونى حينما يتناول هذه الافرازات يتناولها من خلال تحليل نفسي مبرر للسلوك الخارجى حيث تتخطى هذه الافرازات مجرد الظاهرة إلى أن تكون مرضا نفسيا يبحثه

---

(١) مجموعة رسالة إلى امرأة مجهولة ، صفحات : ٥ - ٤٦ ـ ٦٠

(٢) مجموعة العشاق الخمسة ، ص ١٠١

الكاتب فى مظاهره الخارجية ويتتبعه فى بواعثه الداخلية . فما يقوم بهمحجوب فى قصة « المعدم الثامن » من تسليط الماء على بيوت النمل فى الحوش « حتى أغرقه وهو يتأمل محاولات النمل للخلاص ، واجدا لذة غريبة فى هذا الاكتشاف الفاجىء » (١) ليس ظاهرة انسانية عامة ، وإنمـــا هو مرض نفسي أصاب محجوب نتيجة أشياء أخرى ، بعضها ينبع من ذاته وبعضها ينعكس على ذاته من الخـارج .. وهكذا تتحول الظاهرة الواقعية الاجتماعية إلى واقعية تحليلية تتناول الظاهرة والشخصية على أنها حالة نفسية مريضة .

ويوسف الشارونى فى هذه الواقعية التحليلية يدرك تمـام أنه أمام انسان أو ظاهرة خلال بيئة اجتماعية لها أهميتها فى السلوك الفردى ، ولذلك يحرص دائما على أن يقدم شخصيته أو ظاهرته من خلال ارتباط وثيق بالبيئة الاجتماعية والظروف المحيطة ، فبالرغم من أن القضية فى قصة قديس فى حارتنا « مجموعة العشاق الخمسة » قضية « عم اسماعيل » خلال مراحل مختلفة من حياته إلا أننا لانستطيع أن نعيشها إلا خلال هذه المعرفة الشاملة التى قدمها المؤلف لبيئة عم اسماعيل والظروف التى أحاطت به .

وهكذا تقوم البيئة بدور الجو الذى يبرر ويفسر الظاهرة الفردية ، إلى جانب مكونات الشخصية ونوازعها . وذلك بعكس البيئة فى الواقعية الاجتماعية التى تمثل إلى حد كبير القصة فى مجملها . ومن هنا كان الاختلاف فى التناول . فقد رأينا أن الواقعية الاجتماعية تتناول البيئة الاجتماعية عن طريق الملاحظة التسجيلية لكافة التفاصيل الخارجية ، ولكننا هنا نرى أن تناول البيئة يأتى

---

(١) العشاق الخمسة ، ص ٧٨

بقدر ما يشكله من دوافع وأسباب فى الشخصية من ناحية ، وبقدر ما يسهم فى إبراز وتجسيد الأزمة الداخلية للشخصية من ناحية أخرى .

ففى اللحظة التى يفكر فيها حازم فى قصة «حارس المرمى » فى المعركة التى تدور داخله بين وقوفه فى مكانه حتى يتعلم أخوته وتتزوج أخواته[1] وبين أن «يفر هاربا إلى العاصمة مثلا فيتزوج من أمينة ويكفل لنفسه حياة أكثر استقرارا كانت العاصفة فى الملعب نتيجه فشل حازم فى صد الكرة التى استقرت داخل الشبكة . وحينا تهدأ أحلامه وترتفع روحه المعنوية « وكأنما كان يدرك أن عليه أن يستميت هنا أيضا فى الدفاع عن مرماه وعن مدينته كلها ، كانت العاصفة قد هدأت فى الملعب ، وسار اللعب فاترا » [2]

وتسير قصة مولد زيادة فى قصة « آخر العنقود » مع متاعب عبد الموجود أفندى والده جنبا إلى جنب مع المسرحية التى يمثل فيها ابنه زيادة ، وتسير معها البيئة الخارجية فى مقابلة بين الأزمة الداخلية وبين الأحداث الخارجية » .[3]

وإلى جانب ذلك فقد اتجه الكاتب إلى بيئة أخرى تعتمد على الوصف الداخلى من خلال الحديث الذاتى ومزجه بالوصف الخارجي ، كهذا الجزء من قصة « مع فائق الاحترام » :وكان أشد ما يؤلمه فى الموضوع أن رئيسه الشاب صاح فيه قائلا : اخرس . وكان المطر قد سقط فى الصباح ، وهى أول أمطار تهطل هذا الخريف ، فامتلأ الطريق إلى بيته بالاوحال وكان فى حى

---

(١) مجموعة رسالة الى امرأة ، ص ٣٣

(٢) رسالة الى امرأة ، ص ٣٨

(٣) نفس المجموعة السابقة ، ص ١٨ وما بعدها .

شعبي متواضع من أحياء القاهرة ، وهذا هو الذى مكنه من شراء أرض عمارته بثمن معقول فى حدود قدرته . وفى أثناء عودته كان يتفادى الوحل وهو يفكر فى أشياء كثيرة وخطيرة ، تمنى لرئيسه الموت ، بل فكر فى أن يقتله وإن لم يدرس تفاصيل الخطة بعناية كبيرة ... هل تراه يكمن له فى مكان هادىء ويظل القاتل مجهولا ، أو يطعنه وهو جالس على مكتبه الوثير المادى، ليكون عبرة ودرسا لغيره ويعلم الجميع أنه انتقم لكرامته . »[١]

* * *

وعلى أسلوب مقارب للأسلوب الأخير عند الشاروني — الجامع بين الوصف الخارجي للبيئة ، والحديث الذاتي الصامت ، سارت نوال السعداوى فى أغلب قصصها ، وإن نمت به حتى أصبح وسيلة للكشف عن الشخصية فى تعاملها مع ذاتها ومع واقعها من ناحية ولاستجماع أحداث ماضيه وشبكها مع الاحداث الجـــارية فى زمن القصة من ناحية أخرى .فتقف شوقية فى قصة كرامة . أمام باب مكتب ضياء لتقول الكاتبة من خلال شوقية ، إنه مكتبه . باب مكتبه نفسه الذى شهد خروجنا ودخولنا كل يوم لمدة خمس سنوات كاملة ، وكثيرا ما كنا نقف أمام هذا الباب فى الظلام ويأخذنى بين يديه ويقبلنى ، وتتراءى لى الرقعة النحاسية وعليها اسمه ، وكأنها تهتز من فرط السعادة والنشوة ، وتتراقص حروف اسمه وتضىء بنور جميل فأهمس له قائلة : ضياء ... أحبك ... خمس سنوات كاملة بأيامها ولياليها ، أحببته ... وعشت لحظات عمرى معه سواء كنا معا أو فصلت بيننا آلاف الأميال حينما كان يسافر وكثيرا ما كان يسافر فى بعثاته الصحفية ... ثم آه .. لعلى

---

(١) نفس المجموعة السابقة ، ص ١٢١

أنسى . كان اليوم منذ سنتين ... صباح اليوم الذى كنت استلقى فيه على فراشي وأتثاءب ، وأستعيد فى سعادة كلماته الرقيقة لى ، وأتحسس موضع شفتيه الملتهبتين على وجهى » (١)

وإذا كانت نوال السعداوى قد نمت بالأسلوب التحليلى الذى رأيناه عند الشارونى، فقد اختلفت عنه فى تناول البيئة حيث تتم أغلب قصص نوال السعداوى فى غياب المجتمع ، فتصبح القصة أقرب إلى التناول المجرد ، وهو ما سيوضحه أغلب الواقعيين التحليليين بعد ذلك حينما يكتفون بالحالة أو الشخصية كحالة وشخصية مجردتين .

وتعالج نوال السعداوى داخل هذا التناول التحليلى قضايا اجتماعية محورها غالبا الرجل والمرأة والعلاقة بينهما . وفى ضوء هذه العلاقه يظهر الرجل كذئب خائن يرى الحب وسيلة لاخضاع المرأة وتأكيدا لرجولته، فيقول عن بطل قصة « حينما ينهزم الرجل »: وكان تعود أن يخضع النساء ، وأدمن لذة إذلالهـــن واغضاعهن له حتى تضخمت رجولته ، وأصبحت القسوة على النساء صفته الأولى ... فهو لا يشعر بلذة عناقه للمرأة إلا بعد أن يصفعها على وجهها بضع صفعات ويجذبها من شعرها بقوة حتى تسعلقي رأسها بين قدميه وتمرغ أنفها فى ترابها . وبعد ذلك يقبلها » (٢) .أما المرأه عن الكاتبة فتعيش قصة صراع طويلة من أجل الحصول على الحب كما فى قصة « قلبي الذى عصيته » من مجموعة لحظات صدق ، ولهذا تقف من الرجل موقف التحدى حتى ليعجز

---

(١) مجموعة حنان قليل ، ص ص ١٣ ــــ ١٤

(٢) مجموعة لحظة صدق ، ص ١٨

الرجل عن استبانة مغاليقها ، فتيارات التعبير المتباينة تمر بعينها دون أن يلتقط جوابا ... نظرة الحنان تحرك قلبه ... ونظرة التحدى تثير رجولته ... الأنوثة العارمة فيها إلى جانب تلك القوة التى تكاد تشبه قوة الرجولة ؟ الأنوثة التى تشعره برغبة عنيفة فى الالتصاق بهـا ... والرجولة التى تشعره برغبة مثلا فى الفرار منهـــا ... التناقض العجيب فيها ... التناقض الساحر ... سحر الحياة وسرها ، وهذا الشعور العجيب . . الشعور المتناقض »[١] .

وتقوم هذه العلاقة فى قصص نوال السعداوى على تتبع الانفعالات المحللة بطريقة وصفية خارجية حيث تتبع الكاتبة اللحظة الانفعالية فى تكوينهـا ، وتحللها تحليلا يعتمد على الوصف والتسجيل ، كقولها فى قصة ، حينما ينهزم الرجل ، « ثم تطلبه فى اليوم التالى فيرد عليهـــا فى جفاء فتطلبه مرة أخرى وأخرى تحاول أن تفهم لمـاذا نهب جسدها وهرب ... وهو لايستطيع أن يشرح لها نفسه ... لايستطيع أن يقول لها إنه لم يكن يريد جسدها لذاته ، فهو هارب من أجساد النساء ، ولكنه كان يريد أن ينتصر عليها بعد عامين من اللهفة والعذاب والانتظار ... أن يخضع أنوثتها العنيدة . . أن يشعر بها وهى ذليلة جريحة تتعثر فى استسلامها له وتبكى على ضعفها وهزيمتها ... أن يلف حول عنقها خيطه الحريرى القاتل ويشدها وراءه »[٢] .

* * *

وهكذا تناولت الواقعية التحليلية عند الشارونى ونوال السعداوى معالجة

---

(١) مجموعة لحظة صدق ، ص ص ٣٥ — ٣٦

(٢) لحظة صدق ، ٢٢

القضايا الاجتماعية الواقعية معالجة تحليلية ، تقوم على البحث فى الدوافع والمبررات عند الشارونى، وعلى التتبع الخارجى للموقف عند نوال السعداوى.

ثم تحدد للاتجاه خصائصه وملامحه فى أعمال محمود البدوى وجاذبية صدقى وصوفى عبدالله . حيث سنرى فيها بوضوح — فى هذه الأعمال — الاهتمام الزائد بعلم النفس وتأثيره فى معالجة الأمراض النفسية وتناول الشخصية على أنها حالة معملية يتبع معها التحليل والتشخيص .

* * *

(٢)

محمود البدوى:

قضى البدوى شطرا لا بأس به من حياته كسائح فى بلاده ، وفى غير بلاده . فنى مدة دراسته فى القاهرة بكلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عاش فترة من حياته فى فنادق القاهرة وحجراتها المفروشة [١] مما مكنه من أن يعيش حياته أقرب إلى انطلاقية الملاحظة والتسجيل . وقد غذى ذلك عنده كونه محبا للعزلة إلى حد الانطواء .[٢] وأفاده تطوافه بأوربا [٣] فى زيادة حصيلة الإنسان المستوعب لديه من الخبرات التأملية التى سرعان ما اندمجت داخله ، وتحولت إلى عالمه الرحب الفسيح الذى يشمل مجموعة المحصلات المستوعبة لديه . ومن أجل ذلك اهتم البدوى بدراسة البيئة وتقديم جوها قبل

---

(١) ماهر شفيق فريد ، مجلة الأدب ، يوليو ١٩٦١

(٢) فؤاد دواره : فى القصة القصيرة ، ص ٢٧

(٣) ماهر شفيق فريد ، مجلة الأدب ، يوليو ١٩٦١

الشروع فى نسج الحدث . فهو يحس احساسا عميقا بأنه مطالب أن يعيش فى جو الأحداث معيشة تفصيلية فى بيئتها ، الحاحا من إنسانه المتأمل المدقق المولع بالملاحظة والتدوين ، وحاجة إلى أن يعايش بيئات أخرى لاتقل من تلك البيئات الواقعية التى يعتزلها .

والبدوى فى دراسته للبيئة والجو المحيط يهتم بالتفاصيل الدقيقةالتى يسردها فى أسلوب لايخلو من شاعرية رقراقة .فيقول فى بداية قصة«الصورة الناقصة» « ركبت المترو ذات ليلة من نفق جنزا ، وكنت أود أن أقوم بجولة ليلية تحت المدينة الكبيرة وأرى ضواحى طوكيو الرائعة تسبح تحت أضواء الأرض والسماء ... أرى الفوانيس الحالمة على واجهات المنازل ترسل الأنوار الحمراء والزرقاء ، وتحكى بأشكالها قصص الأساطـــير ، والبالونات من كل الرسوم والألوان تشع بالأنوار ويتساقط عليها المطر فيصقلها ويزيدها توهجا وبهجة»[1] .

أما نماذجه البشرية ، فتقدم صوره استعراضية للنشاط البشرى الذى يشمل بداخله العاطل الهارب من سرقة أبيه فى قصة السلسله بمجوعة عذراء ووحش ، وقاطع الطريق الذى يكسب قوته من دمدمة الرصاص فى قصة «الشيطان» بمجوعة عذراء ووحش ، والمقامر والنشال والشاب الفاضل فى قصة العربة الأخيرة بمجوعة العربة الأخيرة كذلك ، والأجنبى الذى افتتح حانة فى القرية أو المدينة واستقر فيها فى قصة العذراء والوحش،بمجوعةعذراء ووحش ، والسيدة الأجنبية التى اضطرتها الظروف إلى احتراف أعمال شتى؛

---

(١) محمود البدوى : الأعرج فى الميناء ،ص٤٣

من خياطة فى قصة «خياطة للسيدات» مجموعة عذراء ووحش ، واعطاء درس فى الموسيقى فى ألحان راقصة مجموعة ليلة فى الطريق أو تأجير الحجرات المفروشة فى قصة «الخياط» مجموعة الأعرج فى الميناء .

ووراء كل شخصية من هذه الشخصيات تكمن المرأة كعنصر هام فى القصة عند محمود البدوى . يهتم بها البدوى من خلال علاقات جنسية فى الأغلب الأعم ، وفى تعرية صريحة ، تستوى فى ذلك زهرة القروية الفقيرة التى يقرع بابها فى الليل شيخ الخفراء «وكانت تعرف هذه المرة لماذا عاد... وأغلق الباب وراءها وألقاها على الحرام ، واستجابت له وكأنها كانت تنتظر هذه اللحظة»(١)، والفتاة الأرستقراطية التى لا يجرؤ إنسان على الاقتراب منها وتأنس فى عشقها لأمين .(٢) والكاتب فى معالجته لهذه المواقف مولع بعرضها بشكل مثير وبصورة تتجسد فيها صراحة العرى ورائحة الجنس ، فيعرض لموقف كهذا فى قصة رجل على الطريق «وكان جسمها يروح ويجىء فى أحسن مجاليها فأخذت أنظر إليها وأنا مستغرق فيها بحواسى ومشاعرى جميعا، ونسيت أنها امرأة صاحبى . نسيت هذا وتذكرت أننى وحيد فى قلب الليل مع امرأة اشتهيتها من كل قلبى ، ودون أن ندرى ماحدث كانت بين ذراعى ، كنت أرتوى منها وغرقنا فى النشوة فلم نحفل بأحد »(٤). واهتمام البدوى بهذه الظاهرة يجعلنا نفكر جديا فى بحثها . فليس من شك أن التقاء محمود البدوى فى أثناء

---

(١) قصة الشيطان ، عذراء ووحش ، ص٢٤

(٢) الأعرج فى الميناء، ص١٦

(٣) العربة الأخيرة ، ص٢٢

(٤) مجموعة العربة الأخيرة ، ص٢٢

تطوافه بأوربا بمدرسة التحليل النفسى وفرويد ،(١) قد تركت آثارها فى اهتمام البدوى بالمرأة والجنس من حيث اعتماد مدرسة فرويد على الغريزة الجنسية كأساس لتفسير السلوك الإنسانى . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فربما أدت انطوائيته وحبه للعزلة إلى سيطرة التفكير الجنسى على لاوعيه كنوع من اجترار أحلام المراهقة مما كان له أثره فى الاهتمام بالسلوك الجنسى لأبطاله .

وهو فى ذلك شبيه ببطل « رجل فى الطريق »(٢) فكلاهما يعيش فى عزلة ، وإن كانت عزلة بطل «رجل فى الطريق عزلة مفروضة عليه . وفى عزلته هذه يقول «وأرى بعين الخيال واحدة منهن تتجرد من ثيابها وتتهيأ للنوم ، فيأخذنى السعار . وأظل أفكر وأحلم بالمرأة . ولاشىء غير المرأة إنها تأخذ عليك مسالك تفكيرك ، وتشغل حواسك فإذا رأيت شيئاً أبيض يلوح فى سفينة من بعيد تصورته امرأة . . إنك تراها فى كل شىء ولاتراها(٣) .

يضاف إلى ذلك ميله ككاتب واقعى إلى تعرية الأشياء فى تفاصيلها للابانة عنها، ومن ثم كانت التعرية الجنسية خلفية معقولة وبعدا آخرا لظاهرة تعرية الأشياء .

ومهما كان السبب وراء ظاهرة اهتمام البدوى بالسلوك الجنسى ، فإن هذه الظاهرة كما قلت من قبل تبرز بشكل الحاحى حاول الكاتب فيها أن يركز الاهتمام بشكل عام .

---

(١) ماهر شفيق فريد ، مجلة الأدب يوليو ١٩٦١

(٢) العربة الأخيرة ، ص ١٩

(٣) العربة الأخيرة ،ص١٩

والجنس فى كثير من الأحيان وسيلة لدفن هموم الإنسان وأحزانه، ولعل هذا ما يبرز لنا ميل الكاتب إلى الالحاح على الموقف الجنسى كنوع من العزاء المقدم للشخصيات التى تعانى من الهزيمة ، فسعاد فى قصة « البواب » تستيقظ مخاوفها وتضطرب وتستنجد بذكورة عثمان البواب فى ساعات الليل وما يثيره من خوف واضطراب بالرغم من إنها حينما تراه فى الصباح تنظر إليه «من قمة رأسه إلى أخمص قدميه وكأنها تراه لأول مرة ، واشمأزت من هذه القذارة ، أهذا هو الرجل الذى قضت الليل معه ، ولكن عندما ينتصف الليل ،ويشعد السكون . ويعلو موج البحر كانت تجد موجة طاغية عاتية آتية من بعيد تحملها إلى هذا لرجل[1].

والبدوى فى هذا متأثر بنظريات علم النفس .فكما كان الجد يدفن مخاوفه وأحزانه فى صدر امرأة فكذلك الحفيد ، كذلك صلاح فى قصة «لن أنساها» ، العائد من زيارة أخيه فى مستشفى الحميات وقد أشرف على الموت،وتهز صلاح رؤية النفوس المنحدرة إلى المدينة من المستشفى فيردد «ليس آلم للنفس من هذا المنظر إنه يغرقك فى طوفان من الأحزان»[2].لكنه حينما يعود إلى منزله وهو «يجر نفسه جرا، ويشعر كأنه يحمل وحده شقاء الناس جميعا، تقـــترب منه سعدية وتجلس بجانبه وتمد وجهها إليه قائلة : صلاح أنت سكران ؟ فيمسك يدها وينظر إلى عينيها وتسبح عيناه فى الضوء والبريق والظلام — وهى نفس بيئة الجد البدائى للانسان — يقول صلاح بعدها« سبحت عيناى ، وجردتها بخيالى من كل ملابسها وتمثلت لى الفتنة التى تطل من كل شىء فيها،

---

(١) مجموعة العربة الأخيرة ، ص٦٢

(٢) « « « ، ص٩١

وطوقتها بذراعى وهى تتمنع ، ثم لانت أخيراً ، واستسلمت»[١].

وتتردد شخصيات البدوى بين الخير والشر ، فنرى فى قصصه ثلاثة أنماط للشخصية ؛ فهى إما شخصية خيرة ، وإما شخصية شريرة ، وإما شخصية سلبية .

والشخصية الخيرة فى قصصه هى الشخصيات التى تعيش لنفسها ، وللناس والتى تتعاطف مع قضايا الآخرين رغم كل شىء حتى طلب الثأر، كما نرى عند حسان فى قصة الرماد من مجموعة ليلة فى الطريق . ورغم استيقاظ الشهوة ووجود المرأة معه فى حجرة واحدة إلا أن مصطفى فى قصة ليلة فى الطريق «سحب عليها الغطاء» وهو يربت كتفها «وحينما تناولت يده لتقبلها سحبها سريعا وعاد إلى مكانه على الكنبة وتحمها تبكى بحرقة . لم تكن تصدق أنه يوجد فى الرجال مثل هذا الإنسان.[٢]

وهذه الشخصيات الخيرة نراها غالبا تكرس حياتها من أجل الآخرين؛ من أجل أخت عرجاء فى قصة العرجاء بمجموعة ليلة فى الطريق ، أو أب فقد بصره فى قصة «الصورة الناقصة» بمجموعة الأعرج في الميناء ، كما تتحقق فى هذه الشخصية مثالية الشخصية . فالبرغم من التهديد والضرب الذى تعرض له مأمون على يد الشيخ عبد العليم بكر فى قصة الثعبان ، إلا أن مثاليته الخيرة تدفعه إلى أن يضحى بجاموسته لينقذ حسن ابن الشيخ عبد العليم من الثعبان الهائل الذى كان يتهدده ، وتبلغ مثالية مأمون مداها حينما يرفض أن يأخذ

---

(١) مجموعة العربة الأخيرة ، ص٩٧

(٢) « ليلة فى الطريق ، ص٥٣

ثمن الجاموسة التى ماتت من الشيخ عبد العليم ويرى بالأوراق المالية على الأرض باحتقار»[1].

النمط الثانى للشخصية عند البدوى هى الشخصية الشريرة ، وهى فى الغالب شخصية أنانية تعيش لنفسها فقط .ومن خلال هذه الشخصية تمارس كل أنواع الشرور؛ ابتداء من الاصرار على حياة العزوبية حتى القتل والسلب. فيحس مراد فى قصة « البخيل والعروس » بأن الصلة التى تربطه بالناس أساسها القرش الذى فى جيبه ولاشىء سواه. فإذا لم يكن هذا القرش موجودا فإنه يصبح ضالا ... وطريد الحياة»[2]. ولهذا عاش لنفسه فقط فلم يتزوج، وإنما عاش أعزبا بخيلا . ومثله عبد السلام فى قصة العاجز الذى يقدمه الكاتب «بجسمه المترهل، وتعاسته ... ،وأنانيته ... أنانية الرجل الذى يعيش لنفسه فقط» .[3] ويحمل دياب فى قصة «الشيطان» فى صدره الحقد والضغينة على الناس أجمعين»[4]

وبين هذه الشخصيات الشريرة والشخصيات الخيرة تقف شخصيات أخرى تتسم بالسلبية ، وهى شخصيات كانت فى الأصل مثالية ، لكنها حينما عجزت عن تحقيق مثالياتها التجأت إلى هذه السلبية العاجزة ، وهكذا كان ميتشو فى قصة الرجل الشريف كما يقول عن نفسه للراوى «وأنا كما ترى ...

---

(١) الأعرج فى الميناء،ص٧٧

(٢) مجموعة عذراء ووحش ، ص ٩٣

(٣) « الأعرج فى الميناء ، ص ٦٨

(٤) عذراء ووحش ، ص ٢٠

سكران وعاجز .. رجعت من المعتقل هكذا ... لقد سقطت بالقرب من قنبلة مباشرة»[١]. وأغلب هذه الشخصيات شخصيات مريضة تعانى من مرض عصبى مثل رمزى فى الدرس الأول بمجموعة العربة الأخيرة ، ويلذ له التفكير ، ويسائل نفسه : «ماجدوى كل هذا ؟ باطل الأباطيل ، وموسيقى ! ولمن أتعلم الموسيقى ؟ ولماذا ذهبت إلى كل هؤلاء الأطباء ولماذا لا أموت وأستريح»[٢]

وأسلوب البدوى فى قصصه يميل إلى التحليل للموقف والانفعالات وخاصة فى الحوار الذى يستخدم دائما للابانة عن طبيعة الشخصية وموقفها من الأحداث . وهذا مانلاحظه فى الحوار بين مهران وطبيبة المركز فى قصة الرجل الأعزب . يقول مهران وهو ينظر إلى الخرطوم المعدلى وفى طرفة السماعـــة :

— هذه هى المرة الرابعة التى أكشف فيها عن صدرى الطبيب

— و كانت كلها للاستبدال ؟ — للاستبدال والأجازات المرضية...

— ولغير هذا...... — لم يحدث.

— لم تمرض فى حياتك — أبدا ، وكل الأطباء الذين كشفوا على قبلت ماتوا ......

— ماتوا ؟ — ماتوا جميعا ... ولكن أنت جميلة... وخسارة فى شبابك هذا أن يدركك الموت .

وقلبت شفتيها ، ولم تنطق ودونت شيئا على الورقة دون أن تنظر إليه.....

---

(١) عذراء ووحش ، ص ٩٠

(٢) « « « ، ص ١٠١

وسألها : أليس؟ ـ نعم وتفضل إلى غرفة الأشعة.[1]

* * *

(٤)

جاذبية صدقى :ـ

بالرغم من حاجتنا لمعرفة شيء عن حياة هذه الكاتبة وظروفها ، إلا أن ما كتب عنها وعن انتاجها لا يسعفنا بشيء ذى بال ، مما يجعلنا نرتد إلى كتاباتها فى محاولة لاستنباط بعض قوانين عملية الاستيعاب والتحول عندها .

فى البداية تطالعنا حيرة وتردد وقلق فى اهداء الكاتبة مؤلفاتها، فتقول فى اهداء كتابها «ليلة بيضاء» «إلى شعاعة شفافة فى أعماق نفسى ، إلى ضياء رفاف يتلمسه قلبى ، إلى نور بيدى ... بحياتى... بوجدانى .. بأروع مشاعرى .. إلى يد الله ». وتهدى كتابها شيء حرام «فتقول» : إليها ... روحى هذه فى وحدتها ... فى تخبطها .. فى تصارعها ...وهى تجد مستميته تنقب عن جوهر الوجود ! الحقيقة ».

ففى هذين الاهدائين نلمح نوعا من القلق والاضطراب النفسى ، كما نلمح رغبة أكيدة فى اللجوء إلى حقيقة غيبية لعل فيها بعض العزاء والسلوى.

والقارىء لأقاصيص جاذبية صدقى يرى هذا القلق ، وهذا الاضطراب والحيرة ممثلا فى حيرة ألفاظها وترددها واعتمادها على الجمل القصار ذات النفس الضيق ، المترددة بين الإقدام والاحجام وكأنها تعانى من قلق أو اضطراب عصبى ، فتصف موقفا صغيرا بين طفلة وزائرها بقولها «وكأنما لم تسمعه ،

(١) ليلة فى الطريق ، ص٣٥

أو كأنه هو يحدث شخصا آخر ، فإنها لم تتحرك ، كل مافعلته أن عينيها تسللتا رقيقتين كالأنامل ... تتحسسان شعرى ... ثم عينى . ثم هوتا على شفتى... ثم قفزتا مذعورتين إلى شعرى مرة ثانية ... ثم تلصصتا بحذر وحطتا على كتفى ... ثم تعلقتا مسحورتين باللفافة التى تحـــترق فى اصرار بين أصبعى»[1].

ولقد كان لهذا الاضطراب والقلق أثره فى قدرة الكاتبة على تصوير النشاط البدنى المعبر عن حالات القلق والاضطراب،فحينا تتزلف قرنفلة الخادمة إلى الطباخ فى قصة شىء حرام ،تراه،يسألها بدوره وهو يعدل وضع نظارته فوق أنفه ويتأمل البنت من فوق اطارها الذهب ، وحاجباه الأشيبان فى وجهه الأدكن حائران كجناحى غراب ... مالك؟ جوعانة أنت . فتنطوى قرنفلة على نفسها بجوار الحائط وتتنهد فى صمت فتهب نخوته وشهامته وأبوته لنجدتها ، فيختطف رغيفا من فوق المطبخ يشقه بسكينه الحامية كأنه دجاجة، ويحشوه بخير من الذى بين يديه فتنطوى قرنفلة على نفسها أكثر من ذى قبل ، وهى ترقبه بعين تبرق من تحت منديل رأسها الوقور . وحين يفرغ «أوسطى بكير» من إرضاء ضميره حيال الطفلة الجوعانة يدفع إليها بالرغيف المكور الذى تكاد تتمزق جنباته ، فتتلقاه بين ذراعيها كأنه طفلها وتخفيه بطرف ذيلها ولسانها لايميل من ترديد آيات الشكر والثناء ... وتتراجع بظهرها فى تأدب وذلة حتى تخرج من باب المطبخ ، وما تخفيها أشجار الليمون المالح التى

---

(١) جاذبية صدقى : ليلة بيضاء،ص٦٣

تحيط بالمبنى حتى تنطلق راكضة ضاحكة ، تلوح بمنديل رأسها.»(١)

كذلك يرى القارىء فى قصة جاذبية صدقى القصيرة أثرا واضحا لهضم الكاتبة لنظريات السلوك النفسي ، حيث نرى الشخصيات المصابة بالعقدالنفسية والتى تعانى من أزمات نفسية مختلفة، كما نرى فى تناولها لوصفى خلال تصرفاته فى قصة «أسمى العذاب ، مجموعة شيء حرام»، وتصرفات سعد فى قصة آذان الفجر ، مجموعة ليلة بيضاء ، وفى الجرائم الوحشية التى ارتكبها بطل قصة «فى ظلمة الليل» مجموعة الليل طويل . تقول فاطمة فى قصة آذان الفجر مخاطبة سعد «اكشف لى عن خبايا نفسك المعذبة ... اهتك ظلمات كهوف الذكرى القاسية التى يتخبط فيها عقلك الرهيب»(٢).وقبيل اعـــتراف وصفى فى قصة «أسمى العذاب» تقول الكاتبة على لسان الراوى «لقد تصدع الجبل الأشم» الآن يدخل النور من الصدع إلى الكهوف المظلمة فى الداخل يبدد عفنها ... وحلكتها ... وخفافيشها»(٣) .

وفى أغلب هذه القصص عند جاذبية صدقى تعتمد الكاتبة على تداعى الحديث الذاتى ومزجه بوصف خارجى على نحو يقف فى مرحلة تمهيدية لتيار الوعى ، فتتحية فى قصة «ليلة بيضا» ، حينما تأخذها النشوة ، نشوة الاحساس بحب مسعود وغيرته عليها ، تخاطب نفسها فى انسياب «فصورته فيه نبرة السيد... ياهنا ...... ياهنا (٤) . ولقد استجابت لزجره «وجميل جدا أن تطيع المرأة من

---

(١) مجموعة شيء حرام ، ص ص١٣٥–١٣٦

(٢) « ليلة بيضا ، ص١٤٥

(٣) شيء حرام ، ص٨٩

(٤) مجموعة ليلة بيضا ، ص٨

تحب . بل لعلها خلقت لذلك . قال لها أبوها مرة وهى تشرب كوب شاى أن تجنبى أوراقه التى تركز فى قاع الكوب ، طعمها مر يابنت ... لكنها غافلته وبغدغتها ... الورقات السود حقا مرة ، ولكن فتات السكر يختلط بها ، فهل ستطيع مسعود . ينهرها ويزجرها ويدفعها ... أمها تطيع أباها ، والنظرة التى تقفز إلى عينيها عندما يهل على عتبة الدار عجب ... كل نساء القرية هكذا... حالها هكذا»[1].

فالقصة القصيرة عند جاذبية صدقى قصة تحليليــة فى تكوينها البنائى ، ترسمت خطى الأبحاث التحليلية النفسية من اهتمام بالتحليل والتفسير والتبرير، وأمدتها الشخصية القلقة بالنماذج الجديرة بهذا التناول التحليلى .

أما المنطقة النفسية التى تدور فيها جاذبية صدقى فهى منطقــة المشاعر الأنثوية بأحلامها المكبوتة وأمانيها ونوازعها ، والكاتبة تتتبع هذه المشاعر خلال رحلة عمر المرأة منذ طفولتها حتى تصبح عجوزا قعيدة .

فالطفلة الصغيرة التى ترقب بحذر مولد أخيها من أمها فى قصة عنــدما تحلو الدنيا ، تسأل ابنة زوج أمها فوز : ماذا تفعلين هنـا ؟ ويدور بينهما الحوار التالى حينما تقول الطفلة : فشمخت بأنى أجيبها : انتظر قدوم أخى فسخرت منى : تنطقين الكلمة وكأنه لن يكون أخا لأحد غــيرك ! ـــ طبعا أمى أنا هى التى ستضعه . ـــ ولكن أبى أنا هو أبوه . فانفرجت شفتاى عن صوت هو دليل عدم التصــديق ... أو عدم المبــالاة . أو هو مزيج منهما معا كى أكيدها وفصاحت فى غل: أنت بلهاء »[2].وهكذا تمضى الكاتبة فى تحليل نفسية الطفلة الصغيرة بانفعالاتها.

---

(١) مجموعة ليلة بيضا ، ص ص ٨-٩

(٢) « الليل طويل ، ص ص ٧٥-٧٦

«ومها» الصغيرة فى قصة «ذلك الذى يدعونه الحب» نموذج للأنوثة المبكرة، فترسل خطابات ملتهبة لضابط البحرية حسن، بل تذهب إليه فى محاولة للقائه فى شقته «وكانت قد طلت شفتيها الطفلتين بلون أحمر صاروخ، وكان شعرها ذيل الحصان ملفوفا فى حلقة كالكبار على عنقها ، وتدلى من أذنيها قرط رجراج تهز له رأسها كثيرا ليتراقص هنا وهنا ... وبقدميها الصغيرتين حذاء أمها الساتان الأسود له كعب عال رفيع كأنه مسمار».[1] وحينما تكبر الأنثى عند جاذبية صدقى قليلاً تتيه فى دنيا الأحـــلام دون أن يكون هناك مُعَيّن يشغل بالها . فحينما تشرع هدى فى قصة «شىء صغير اسمه... قلبى» فى تفسير درس لأختها عزة التلميذة بالثانوى وتطلب منها أن تكرره وراءها ، ضمت البنت يديها على صدرها تنشد حالمة :

وما كان مقدار الذى بى من الجوى : ليشفيه ما ترشف الشفتان «[2] وحينما تحاول هدى معرفة هذا التغير الذى طرأ على أختها تدرك أن «السبب فى ذراعيها البضتين هاتين . السبب فى ثدييها النافرين هذين ... السبب فى عنقها الفتى الأهيف هذا ... السبب فى عينيها .. فى خديها .. فى شفتيها ... فيها كلها ... كلها . فى المشاعر التى تجرفها معها إلى عروقها ، الدماء الجديدة التى تنصب فى شرايينها »[3] . وتحلم خيرية العاملة بأحد المحال التجارية بشارع ٢٦ يوليو والمقيمة بإحدى حارات بولاق فى قصة وسط الزحمة «أجل

---

(١) مجموعة ليلة بيضا ، ص ص ٦٤-٦٥
(٢) « السابقة ، ص ١٠٢
(٣) ص ١٠٣

أجل . لابد يوما ما ... بطريقة ما ... ستدخل الحارة فى سيارة فارهة آخر طراز وهى جالسة إلى عجلة قيادتها ، وستخرج عيون أهل الحارة من فرط الحملقة ، أو أحسن من ذلك ستجلس فى السيارة إلى جانب زوجها - الله - ما أحلى الكلمة زوج من الطبقة الثرية ... الراقية»[1]

وحينما تتزوج هذه الفتاة فى قصص جاذبية صدقى نراها تنشد الراحة والاطمئنان إلى جوار زوجها أيا كان هذا الزوج ، فترقب أم ثريا على عتبة البيت زوجها بفخر واعزاز فى قصة «جميل الحب» وتردد «أى نعم هوطول الشبر... ورأسه مكور ... وعجوز ... وفقير ... ولكن ماله. رجل والسلام والرجل رجل ، مهما كان ،غيرها لاتجد الستر ، الحمد لله ، رضا . وتقبل أم ثريا يدها ظهرا يبطن»[2]

وعندما تكبر المرأة وتدخل فى مرحلة الشيخوخة عند جاذبية صدقى تنظر إلى الأشياء من خلال أحزان الإنسان وقد شارف على مفارقة الحياة . فإذا لم تكن قد تمتعت بأمومة وزواج فى شبابها نجدها عانسا قاسية على كل من يحيط بها ، كعمة سعد العانس القاسية ذات الجبروت والطغيان التى تسببت فى اصابته النفسية فى قصة أذان الفجر ، مجموعة ليلة بيضا . وتظل المرأة فى هذا السن كأم يلدز فى قصة « على رأس السلم» تترصد الناس « بعينين حادتين من تحت خمارها الأبيض ، فتحصى الهابطــين ، والصاعدين والخارجين

---

(١) الليل طويل ، ص ٦٠

(٢) ليلة بيضا ، ص ١١٨

والداخلين ترحب بهذا ، وتزجر فى تلك ، وتنم على ثالثة ، وتكذب على رابعة »[1] .

ولما كانت الكاتبة فى قصصها تصدر عن روح قلقة حيرانه متخبطة تبحث عن حقيقة كما تقول فى اهدائها مجموعة شيء حرام، فقد اتسمت أغلب شخصياتها بالتعاسة وإن اختفت هذه التعاسة وراء مظاهر الاصرار ، فعم إبراهيم فى قصة «عم إبراهيم» قد انتهى بحكم سنه ، ويسبب له هذا احساسا بالتعاسة،فينهض فى صمود «يقفز بفأسه ويهوى بها ، ويقفز ويهوى بجميع ما فيه ، كأنه وثنى يؤدى شعائر دين لااله لا يرأف ولايلين .»[2].ولكنه لم يكسب من هذه الجولة سوى الانتهاء التعيس فيهوى يحتضن فأسه . ويمثل هذا الشقاء الحياتى ومظاهره فى الشخصية عند جاذبية صدقى أساس الرؤية الواقعيـــــة .

أما اللغة عند جاذبية صدقى فهى نتاج طبيع لعمليـة الاستيعاب . فإلي جانب ماسبق ورأيناه من الحيرة والتردد فى الألفاظ ، نرى حب الاستطلاع الأنثوى وقد غلب على طابع الكاتبة فى حرصهـا على التفاصيل الدقيقة فى العرض فتصف «جدى» فى قصة «الليالى الملاح » بقولها « يلبس قميصا له ياقة عريضة منشأة ، ورباط عنق كحلى على شكل فراشة ، وسترته سوداء بذيل ، وسروال رمادى بخطوط رفيعة سوداء ، غاية فى الأناقة . ولمـا كان جدى قصير القامه ضامرها فإن الياقة المنشأة تضفى عليه سمت المتوثب اليقظ ، وتمط

---

(١) شيء حرام ،ص١٣١

(٢) مجموعة الليل طويل ، ص٨

من عنقه تطيله بضعة سنتيمترات ، وشاربه فضي وقور، لا كث ولا مقصص... وطربوشه طويل يضغطه على رأسه حتى أذنيه ، ونظارته ذات الاطار الذهبي لها سلسلة بعروة سترته . وخاتمه...آه خاتمه الماسي هذا الذى يلبسه بعدم مبالاة يكيد...فى الإصبع الصغيرة من يده اليسرى ... إنه خاتم له فص هرمى الشكل فى حجم بيضة اليمامة»(١).

وطبيعة الأنثى كذلك هى التى جعلت أسلوب الكاتبة يفيض بشاعرية رقيقة، خاصة فى مواقف الحب . تقول فى قصة «جميل الحب» لو إنك لمحتها وهى ترنو إليك هكذا بكل تلك المعانى فى نظرة تتلألأ...فى بريق يومض... فى انكسار جفن ... أو رعشة أو انقشاعة ، لجأة على مصراعيه كأنه باب مفتوح الذراعين بالحبيب ، لآمنت أن العين دائماً أبلغ من الكلام وأروع وأوقع ـ حتى تحت ظل أهداب مسترخية يقبع المعنى أحيانا . حتى فى فرحة كشق التينة بين هدبين هشين كجناحى فراشة يطل المعنى أحيانا»(٢)

* * *

(٥)

صوفى عبد الله :

تضطلع المرأة فى قصص صوفى عبدالله بدور البطولة ، فتحدد بذلك مدار التجربة فى هذه القصص التى تقول عنها الكاتبة إنها «فيض من ينبوع

---

(١) مجموعة شيء من الخوف ص٣٣
(٢) « ليلة بيضاء » ص١٠٣

الحياة فى قلب امرأة »(١) تتبعها الكاتبة ـ مثلما فعلت جاذبية صدقى ـ فى طفولتها وفى صباها وفى زواجها وعندما تتقدم بها السن . وذلك من خلال دراسة نمطية يغلب عليها الطابع التشخيصى التحليلى للحالة .

فى فترة الطفولة يلعب الأبناء عند الكاتبة دورا هاما فى الترابط الأسرى باعتبارهم أساس الاستمرار فى الحياة . والكاتبة لاتقف كثيراً عند هذه الفترة وإنما تأتى عرضا خلال تشابك أحداث القصة ، فتمثل الطفولة بالنسبة للأم أو للزوج صحوة الارتداد إلى الأسرة من جديد ، فتنصرف آمال فى قصة «المفتونة» عن حبها الجديد حينما يوقظها صورها إذ لاتلبث أن « انقضت على الوليدة التى فتحت فمها بأنة ضعيفة تكاد تلتهمها باللثمات ، وأسرعت منصرفة بها من الحجرة إلى هناك ... إلى بعيد ... إلى أقصى حجرة فى البيت حيث لايسمع نداء سوى المهمهة التى كأنها فى سمع الأم هديل حمام»(٢) .

وتنمو الصغيرة وتصل إلى مرحلة الصبا فنراها فى أغلب القصص فتاة يتيمة الأبوين مثل فاطمة فى قصة «قراقوش هانم» مجموعة كاهن عيوشة ، أو فاقدة لأحدهما مثل سندس فى قصة «رحلة استشفاء» مجموعة كاهن عيوشة . ولهذا فهى فى الأغلب فى رعاية قريبة لها «عجوز سيئة المعاملة كما نرى فى قصة «المخزولة» مجموعة مدرسة البنات . فإذا نمت وتفتحت للحب ، أحبت وذلك من أجل الزواج وتكوين الأسرة . وبهذا الاحساس تندفع عايدة فى حب شكرى فى قصة قطار السعادة فتقول « وأحببته حبا ملك على كل خالجة

---

(١) مجموعة كاهن عيوشة ، ص ١٠

(٢) « نصف امرأة ، ص ٣٨

فى نفسى ، حتى أصبحت لا أرى العالم إلا من خلال عينيه ، ولا أتنسم عبير الحياة إلا وأنا بجواره »[1]. وهكذا أعطته من نفسها دون أن يطلب ذلك لأنها اعتبرته قبل أن يصرح لها بشىء شريك حياتها فتقول « اعتبرته شريك حياتى وبنيت عليه مستقبلى وآمالى معتقدة بتفكيرى الساذج البكر أننى ما دمت قد أحببته وأسلمته نفسى فلا بد أن يكون إحساسه نحوى مطابقاً لإحساسى ، وإلا لماذا يكبد صحبتى »[2] .

وفى هذه المرحلة من حياة المرأة يدخل الرجل كشاب « فتى أسمر ، متموج الشعر ، عريض المنكبين ، ممشوق القامة ، متين الذراعين ، رشيق الحركة له شارب دقيق مشذب ، وغمازتان فى خديه حين يبتسم ، وأسنان صغيرة ناصعة وابتسامة خلابة ونكتة حاضرة ، وخفة دم آسرة »[3]. فيتعرف على الفتاة إما كلاعب ماكر ،مثل شكرى فى قصة قطار السعادة بمجموعة نصف إمرأة ، أو كمحب يبحث عن الاستقرار فى منزل الزوجية كأغلب الشباب الجاد الذى وضعته الكاتبة أمام فتياتها. وتتزوج الفتاة عن حب صادق فى الأغلب ، ويزداد احتكاكها المباشر بالرجل الذى يمثل دائما عند صوفى عبد الله محك الاختبار لتفانى وحب واخلاص المرأة ، حتى إن اكتشاف المرأة عند الكاتبة لخيانات زوجها لا تترك بصمات سيئة على علاقة الترابط الأسرى ، بل إن الزوجة فى هذه الحالة تنتظر عودة رجلها حينما تنتهى تلك النوبة الطارئة فيعود سعيد فى قصة

---

(١) مجموعة نصف امرأة ، ص ١٧

(٢) ص ١٨

(٣) قصة مفعول أكيد : مدرسة البنات ، ص ٨٦

« اللغز الأبدى » إلى زوجته وأولاده بعد نوبة من تلك النوبات فيجد « زوجته جالسة تقرأ فى الفراش كما ألفاها ليلة احتدام المناقشة ... فنظرت إليه وتهلل وجهها — الذى ذبل — وقالت فى فرح : سعيد ... هل جئت ؟ الحمد لله [١].

وتعانى الزوجة عند صوفى عبد الله من سوء تصرفات زوجها وأنانيته ، وتهربه من تحمل المسئولية مما يدفعها إلى البحث عن الحب . ولكنها لا تلبث أن ترتد قبيل لحظة الخطيئة لتكشف عن الحب الكبير فى بكاء صغير أو فى انتظار زوج ، وهكذا ينتفض القلب الذى ظنته بطلة « إلمفتونة » ميتا بلحظية أنوفقد جرارته وجنون خفقاته حينما تسمع صرخة صغيرة ناقبة من مهد الطفل خلفها » [٢].

أما عندما تكبر المرأة فتراها صوفى عبد الله عجوزا سليطة متسلطة ودائما فى رعايتها حفيدة أو قريبة تفرض عليها حكمها وارادتها وسطوتها ، كجدة فاطمة فى قصة قراقوش هانم بمجوعة كلهن عيوشة ، وكخالة كريمان فى قصة « الست مرم » بمجوعة كلهن عيوشة .

ومن خلال هذه المرحلة الطويلة تعالج الكاتبة الكثير من المشكلات الاجتماعية لقضايا الحب والزواج وما يتصل بها من بناء الأسرة وفسادها ومسئولية الزوج والزوجة تجاه هذا البناء الخطير .

وقد تناولت الكاتبة هذه القضايا خلال شكل تحليلى يهتم بالتبرير والبحث فى الدوافع . فتبرر اجلال فى قصة « عملية ناجحة » موقف أمها بقسوة الظروف

---

(١) كلهن عيوشة ، ص ص ١٥٤ – ١٥٥

(٢) نصف امرأة ، ص ٣٧ – ٣٨

والأيام » فهذه الأم حين زوجوها وهى فى الثالثة عشرة ، ماذا كانت تفقه من معانى الكرامة وقيم الأخلاق ؟ وماذا كانت تستطيع وهى الطفلة الجاهلة التى لم تفتح عينيها على نور التربية النفسية ، وتحس مع هذا فى ظلمات نفسها نوازع قوية ركبتها فيها الطبيعة ، لقد جهلت فأثمت » .

ولذلك فإجلال « تستنكر فعل أمها ، ولكنها لا تدينها ... وإنما تدين أيامها القاسية » (١) .

وواضح فى هذا الدفاع الذى تدافع به إجلال عن أمها تأثير نظريات علم النفس فى اللاوعى ومكوناته . وهذا التأثر بعلم النفس نراه كثيرا فى قصص صوفى عبد الله . نراه فى المركبات والعقد النفسية فى قصة « الغائبة » مجموعة مدرسة البنات . ونراه فى المصطلحات النفسية التى يستخدمها أبطالها، كقول حسيبه رياض فى قصة « المقعد الشاغر »: الا يقولون دائما أن الكبت والكتمان يورث الحقد ، ويؤدى إلى الانفجار المدمر ، ما لم يتداركه بالتنفيس الهادىء الهادف » (٢) .

وأغلب قصص صوفى عبد الله القصيرة دراسات معملية لحالة تمثلها شخصية، تدرس فيها الكاتبة الشخصية فى علاقتها بالظروف والأحوال المحيطة ، والظروف المصاحبة حتى إنها لا تهمل البيئة الأولى للشخصية وأثر هذا التكوين كله فى الدوافع والسلوك الذى تمارسه . ففطوم فى قصة « قراقوش هانم » مجموعة كلهن عيوشة ، لم يكن اسمها فطوم بل فاطمة أو فيفى كما كان

---

(١) مجموعة كلهن عيوشة ، ص ١٣١

(٢) المجموعة السابقة ، ص ٤٠

يدعوها أبوها حين كان لها على وجه الدنيا أبوان ، ولكن أبويها تركا وجه الدنيا من زمن كان عود فتاتهما لا يزال رطيبـــاً . وتركاها فى سن العاشرة أو نحوها لجدتها لوالدها ، وهى سيدة تركية مسنة تأبى أن تدعوها فيفى كما كان يدعوها والدها ، أو فاطمة كما كان يدعوها المعلمون والمعلمات فى المدرسة بل تصر على أن تناديها فطوم ... ثم احتجزتها جدتها فى سن الخامسة عشرة لتتعلم تدبير المنزل بينها وبين الطباخة العجوز جليشان . وفى سن الخامسة عشرة كانت فطوم تريد أن تخرج إلى الشارع لتنط الحبل ، أو تجرى أو تلعب مع اللدات والأتراب .. وأن تذهب إلى المدرسة مثلهن ... ولكن جدتها لا تعترف بتغيرات الزمن ، وتأبى ألا أن تلزمها الدار ، حتى تسلمها إلى « ابن الحلال الذى ترتضيه لها ... وقد ضربت عليها نطاقاً حديدياً من الرقابة والتدقيق »[1].

والبيت الذى تربت فيه كريمان الصغيرة مع خالتها فى قصة « الست مرم » كالجب غير إنه جب فوق ظهر الأرض ، لاتفتح له نافذة ولا يطل منه وجه ، فالست مرم مثل جداتها الغابرات تخشى الرجال بل إنها زادت عليهن فى ذلك درجات يملؤها من الرجال التقزز والنفور ، فإنهم فى زعمها « رجس لا ينبغى أن تقربه وإنما ينبغى للمرأة العزيزة على نفسها أن ترتفع عن الخضوع لإرادة رجـــل يتخذها وسيلة إلى المتعة ومطية إلى الراحة ، ثم يراها بعد هذا كله مدينـة له بالشكران ، لأنه تنازل فقبل منها هذا القربان . ففيم الزواج ، إنه مذلة . وفيم الحب ؟ إنه دنس ، أول خديعة يعقبها هوان يتبعها الخسران »[2] .

وهكذا نشأت كريمان ، لم تر فى الدنيا إلا خالتها والشيخ رمضان وهى لم تر

---

(١) كاهن عيوشة ، ص ص ١١ — ١٢

(٢) كاهن عيوشة ، ص ٦٠

خالتها إلا عابدة قانتة متهجدة » ، وهي دائما تردد على سمعها ، إياك إياك والرجال يا كريمان » [١] وكان من الطبيعي أن تؤثر هذه الظروف في كريمان فتقع في صراع « العاطفة الطبيعية وسلطان العقيدة التي نشأت عليها » [٢] حينما يعرض عليها ناصف الزواج .

وصوفي عبد الله في تقديمها لشخصياتها تعتمد في الغالب على أسلوب التعريف الخارجي إلى جانب شكل من الحوار الذاتي . وهي بذلك تبين حدود الشخصية من الخارج والداخل . نرى هذا في ذلك الجزء من قصة « قراقوش هانم » ها هي تقوم وتنظر ... إن نور غرفة جدتها قد أطفىء أخيرا ... ها هي تتسلل في خفة إلى غرفة جدتها ... ما أسعد حظها ... إنها تعثر على حلقة المفاتيح بسهولة فائقة برغم الظلمة الشديدة ، ثم تكر راجعه إلى البهو . لتسلك طريقها إلى الباب ... حذار أن تصطدم بكرسي أو غيره فتحدث صوتا ، فإن جدتها كالقطط تنام بنصف عين ... ها هي قد بلغت نصف البهو » [٣]

* * *

(٦)

فالواقعية التحليلية إذن ترتبط في أساس رؤياها بالواقعية الاجتماعية من

---

(١) كاهن عيوشة ، ص ٦٠
(٢) ص ٦١
(٣) كاهن عيوشة ، ص ١٥

حيث الحرص على تناول الواقع الاجتماعى مع التركيز على جانب الافرازات البشرية فيه . إلا أنها لم تكتف بمجرد الشكل التسجيلى كما رأينا فى الواقعية الاجتماعية بل اتجهت إلى التحليل والتشخيص والبحث فى الدوافع والمبررات للكشف عن ظروف الشخصية فى تعاملها مع واقعها ومع ذاتها.

وقد تردد كتاب الواقعية التحليلية هنا بين تتبع الدوافع والمبررات من خلال حياة وأحداث الشخصية كما رأينا عند الشارونى وصوفى عبدالله ،وبين التتبع الخارجى للموقف ، كما رأينا عند نوال السعداوى وجاذبية صدقى ، وإن كانت جاذبية صدقى قد نمت بهذا التتبع الخارجى حينما مزجته بلون من الحوار الذاتى الذى يبين عن طبيعة الشخصية فى تعاملها مع الموقف .

وسنرى فى الفصل التالى عن تيار الوعى أنه قام أساساً على التطور بهذا الحوار الذاتى الممتزج بالأحداث الخارجية إلى انسياب متداعى للأحداث داخل وعى الشخصية .

واهتمت الواقعية التحليلية أيضاً كما رأينا بطرح العديد من المشكلات والأمراض النفسية خاصة عند جاذبية صدقى وصوفى عبدالله ، كما اهتم كتاب هذا الاتجاه بذكر مجموعة من المصطلحات النفسية تبين عن استيعابهم لمدارس التحليل النفسى واتجاهات علم النفس .

والواقعية التحليلية كما رأينا قصة شخصية لاقصة حدث ، فالأحداث كلها تأتى لخدمة الشخصيه ولبيان تفاعلها مع ذاتها ومع الواقع . وهى لهذا

وهى لهذا ــ الشخصية ــ شخصية نمطية فى غالبها تخضع في التناول لدراسة معملية كما رأينا بوضوح عند جاذبية صدقى .

وعلى هذا فالواقعية التحليلية فى القصة المصرية القصيرة تدين للواقعية الطبيعية الغربية أكثر من الواقعية النقدية .

* * *

الفصل السادس

تيار الوعي والواقعية الفردية

(١)

رأينا فى الواقعية التحليلية كيف دفع الاهتمام بتحليل جوانب النفس والكشف عن المواقف الانفعالية فيها إلى ملاحظة أفكار الشخصية عن طريق تتبع ورصد الحديث الذاتى للشخصية . وعندما تطور هذا الحديث الذاتى بتأثير من الاهتمام المتزايد بالعلوم النفسية وتدارسها، وبتأثير من التعرف على قصص تيار الوعى فى الأدب الغربى عند مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف وغيرهم ، ظهرت واقعية تيار الوعى فى القصة المصرية القصيرة .

* * *

وإذا حاولنا أن ندرس تيار الوعى فى القصة القصيرة فى مصر فلابد أن نقف قليلا عند البدايات الأولى والتى كان فيها تيار الوعى قريبا من الحديث الذاتى الذى يأتى خلال الأحداث والمواقف الحوارية كتعقيب غير ملفوظ من الشخص خلال لحظات التفكير الصامت . وقد استخدم كثير من كتاب القصة القصيرة المعاصرة فى مصر مثل هذا الأسلوب فى بعض قصصهم مثل يوسف الشارونى ونوال السعداوى ، كما أكثر بعض الكتاب الآخرين من استخدامه مثل عبد العال الحمامصى وحسن محسب وفخرى فايد وفاروق خورشيد وعبد الفتاح رزق وغيرهم .

ولقد كان هذا الحديث الذاتى هو البداية الطبيعية لانسياب تيار الوعى بنسقه الخاص المعتمد على « انعدام النظام ، والسير فى تعرجات شعرية موسيقية يتداخل فيها الماضى والحاضر والمستقبل ويفقد الزمن معناه » [1] كما تتداخل

---

(١) د لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث ، ص ٢١٩ .

الانفعـــالات والاحساسات والصور الذهنية كذلك . وهو ما سنراه عند الكثيرين من الكتاب الشبان أمثال زينب صادق ومجيد طوبيا وحمدى الكنيسى وحافظ عبد المنعم وحسن البندارى وغيرهم .

* * *

(٢)

ويمثل فاروق خورشيد أكثر كتاب القصة القصيرة فى مصر تناولا للحديث الذاتى،وهذا الحديث الذاتى عنده يمتاز بأنه فكر منظم غير منطوق . ففى قصة موعد نرى أنفسنا أمام حديث ذاتى لكهل ضربت له فتاة موعداً دون أن يعرفها ، وينساب الحديث الذاتى فى نظام دقيق فيبين عن الحدث ، ويتتبعه فى نموه حتى نهايته . ونسوق منه هذه الأجزاء . ليس فى الطريق أحد يعرفنى والعرق البارد ينداح فوق رقبتى وهذه الياقة اللعينة تكتم أنفاسى ، وتكاد تحبسها فى صدرى . وأضـــاء النور الأخضر واندفعت السيارات فى تزاحم وأبواقها تعلو فى ضجة، وصليل الترام وموقف الأتوبيس مازال مليئا إلا من من ذات الرداء الأبيض التى قالت إنها ستجىء ولم يبق على موعدها إلا لحظات وأنا على الجانب الآخر من الطريق أغص بلهاث ووجيب ، وقلب قلق ويد حائرة بين منديلى وصلعتى وكرشى الكبير ... وهذه الوقفة هناك تدور فيها كل عين تمر ، أهى ليلى ؟ أتنتظرنى أنا ...فى ربيع العمر هى ، بينها وبين هناء ابنتى سنوات ، ومالك أنت أمـــا كنت تريد البرعم المنفتح يزهر فى قلبك الربيع ... وجاءت هى كما قال خيالك ،عبقة الشذى وبسمة الحياة ... هيا أقدم يافتى وأدر ذاك اللسان المريض (١).

---

(١) الـكل باطل ، صفحة ٢١ ، وصفحة ٢٢ ، وصفحة ٢٣

والملاحظ أن هذا الحديث الذاتى لم يكن ليلغى موضوعية الأحداث خارج الذات ، وإنما يسير هذا الحديث الذاتى خلال الأحداث الخارجية ، كما نرى ذلك بوضوح فى قصة واحدة فى الليل مثلا، حيث يقول الكاتب « ياللصغير والثوب طاريا زينب ... ويقبل الشرطى السمين من أول الطريق يحجل فوق عجلة رفيعة عجفاء .. والبرد يغزو رأسها وسعال من بعيد ... سيأكلانك أنت يازينب بريال ... وجهه كان شاحبا ، أكله الهزال ... أنت سعيدة وأنت أختى ولاتخافين ... وأكله التراب ، أكله الدود وهى وحدها على الطريق .. وريال يازينب ... ريال ... وارتفع صوت الشرطى السمين :

ـــ كفا كما عبث ياعيال ... هيـــا فالليل فى آخره ولعل (ماما) فى انتظار ... واختفيا ... لاتدرى كيف ... ابتلعت الأرض أحدهما عن يمين ، وذاب الثانى فى سواد الليل فما عاد يبين ... ورأسها يدور ، والبرد يهز الجسد المتعب »[1].

وللحديث الذاتى عند فاروق خورشيد دور هام حيث يستخدمه الكاتب فى التنفيس وتخفيف حدة الانفعال ،وذلك بتوظيفه بديــــلا لحلم اليقظة. ففى قصة « حريق بن رشد » ينساب الحديث الذاتى فى داخل بطل القصة حلما من أحلام اليقظة لتخفيف وقع الانفعال الأساسى »، نعم ... وستغار بثينة وتعرف حينئذ أنه عبقرى ، ولكنه سيعاملها كما تعامله هى الآن . إنه سيسير ولاشك محوطا بمئات ومئات من الفتيات الجميلات ، بل لعلهم سيعينونه فى عامهم هذا أستاذاً بالكلية بعد أن يحصل على الليسانس ، فأساتذته يعرفون أنه عبقرى ،

(٢

(٣

---

(١) السكل باطل ، ص ٧٧

ويستشيرونه فى أشياء كثيرة ، ويحبون أن يجلس معهم فى حجراتهم ، ويسير هو معهم فى أبهاء الكلية وحينئذ تكون بثينة من بين هؤلاء اللواتى يلتففن حوله سلاثلات :

— أستاذ عدنان هل السريالية حقا صوره من صور الرومانسية » [1]

وأغلب تجارب الكاتب خلال هذا الأسلوب تجارب ذاتية تتناول لحظات الانهزام والاحباط داخل ذوات محطمة منهارة ، فنرى أحزان فاقد أخيه ومواجهته للحظة الموت فى قصة « الطريق » وأحزان كهل أضاع عمره فى ملل ويأس فى قصة موعد، وأحزان فتاة الليل وضعفها فى قصة واحدة فى الليل [2]

° ° °

(٣)

عبد العال الحمامصي :

كذلك استخدم عبد العال الحماصى فى مجموعته للكتاكيت أجنحة (١٩٦٧) هذا الاسلوب البنائى فى أعماله القصصية ، فأغلب هذه الأعمال يعتمد على أسلوب الحديث الذاتى المهموس الذى يسير بشكل منطقى ، والذى لم يلغ مع انسيابه وسيره حس الزمن فى ميكانيكيته الخارجية .

فى قصة ,, الشاعر والبنت الحلوة ،، [3] يعالج الكاتب أزمة كاتب يعيش

---

(١) نفس المجموعة ، ص ٧

(٢) مجموعة الكل باطل ، صفحات : ٥ ، ٢١ ، ٦٧ .

(٣) للكتاكيت أجنحة ، ص ٩

بمشاعر رومانسية فى عصر لايعترف بالمشاعر ؛ عصر الطوابير والأرغفة على حد تعبيره ، وكيف أن كل ما يحيط به ومن يحيط به يتعاونا فى زيادة احساسه بالمرارة وتفاقمها .

تبدأ أحداث القصة داخل أوتوبيس ، يسير وكلماقذف من جوفه براكب اندفع إلى الداخل عشرة ، وبطل القصة محشور بين الأجساد فى الممر ، يتنفس بصعوبة ، والعرق يتفصد من جبينه كبرميل زيت تخترقه الثقوب فى الشمس ، وعلى المقعد أمامه تجلس صغيرته التى يحلم بهـا ويرفض عاجزاً أن يتقدم نحوها خطوة ... وتندفع الأفكار الداخلية لتقفز إلى السطح ، فيأخذ فى سردها ، واحدة بعد الأخرى .

وإذا نظرنا إلى هذه الأفكار فى انسيابها عند الحمامصي ، فسنجد أولاً أنها مرتبة ، ومنظمة بصورة واعية تخدم تطور الحدث ، وسنجد ثانياً أنهـــا لم تستطع أن تحقق عزلة البطل عن الواقع الخارجى ، واكتفائه بالداخل ، إذ لايزال وعى البطل بالواقع الخارجي يتم جنبا إلى جنب مع حواره الداخلى وانسيابه .

فالبطل واقف فى الاوتوبيس المزدحم ،والمقابل لذلك رأس البطل المزدحم بالأفكار والهموم والمشاغل ، وهو محشور بين الأجساد مثلما تنحشر تلك الهموم فى داخله ، وأمامه الحلم والأمل ، الصغيرة ذات الشعر الطويل المجدول والرموش الكثيفة المشرعة ، وهنا نلاحظ أن اهتمام الكاتب أو البطل من خلال الكاتب بالتفاصيل الخارجية لأبطاله اهتماماً أقوى من بحثه فى داخله . ففتاته رموشها كثيفة مشرعة ، والمرأة التى جلست إلى جوارها ، امرأة بدينة ذات

ملاءة ، والأتوبيس يرتج من المطبات ، والمرأة تضع يدها على قلبها .

ولاتلبث دوامة المشكلة الحالية أن تجرفه ، فقد ضاق ذرعا بعمله ، ولم ير مفراً من الاستقالة ، وهكذا يأخذ البطل فى سرد همومه منذ كان فى الصعيد ، يكتب الشعر ، ويفشل فى الدراسة ، وسفره إلى القاهرة ، وعمله فى مخزن شركة سينمائية يديرها قريب له ، واحساسه بالقرف لطبيعة العلاقات بين من قابلهم ، وتعرفه على وجـــه عصفورته الصغيرة التى تعمل على الآلة الكاتبة فى شركةالمقاولات التى تحتل الشقة المواجهة للشركة التى يعمل بها . ولكن كيف يستطيع الحب فى هذا الزمن ، إن عليه أن ينسحب ، وبسرعة ، خاصة وإنه قد قدم استقالته وأصبح بلا عمل ، والحب فى عصرنا التزامات قاهرة ، وحساب مفتوح عند البقال والجزار والصيدلية . وأخوه فى البلدة ، وأهله ... كيف سيبلغهم بمدى معانـــاة وبخبر استقالته ... لقد جاء إلى القاهرة طمعاً فى أن يكون بجوار أجهزة النشر والاعلام ، فقد فوت عليه وجوده فى الصعيد نشر انتاجه ، وعند ابن عمه ، صاحب العمل الذى عمل عنده بالقاهرة امتلأت نفسه بالاشمئزاز من علاقة ابن عمه به ، وعلاقة الناس ببعضهم فى هذا العالم الزائف .

وعند هذا الحد تزدحم العربة ويزداد الواقفون بالممر ، فتنتبه الفتاة إلى الكتب التى يحملها ، وتأخذها عنه ، وتنساب أفكاره ... ياعصفورتى من أجل أن أراك كنت أحتمل ... من أجل أن تنتهى روحى بابتسامتك قاومت ... معذرة ياحلوة بعد اليوم لن أراك ... قرفت ياصغيرتى تمـــاما ... إلى حد المرض . » [1]

---

(١) ص ١٤

ويعود مرة أخرى بأفكاره إلى أمه ووقـع خبرا استقالته عليها ، وكاد الأتوبيس يصطدم بالترولى عند مجلس الدولة وتنطلق شتائم الركاب ... وتهتز أفكاره بعنف مع اهـــتزاز الأتوبيس من شدة الفرمـلة ... كيف سيعيش ... ثم يكتشف الحقيقة ... أنه لايصلح لعمل ، لا يصلح لغير الكتابة وهى لايمكن أن تكون مصدر دخل يعيش عليه إنسان ... وقامت المرأة من جوار فتاته وجلس هو إلى جوارها ، لم يحدثها ، بل لم ينطق بكلمة ، وعند محطة كازينو سان سوس نزلت الصغيرة ، فاندفع خلفها ، وتألقت الفرصة فى عينيها ، لكن لم يكن لديه مايقدمه لها ، امتدت يده بعد أن سار إلى جوارها قليلا ، امتدت يده وأمسكت بيدها ، وأطبقت عليها ، وبرفق رفعها إلى فمه وقبلها ، ثم أفلتها بسرعة ، واستدار عنها وتركها تحت الشجرة ذاهـلة ، وسار وحيداً .

فالملاحظة هنا أن الحديث الذاتى الذى اعتمده الخماصى أسلوب بناء لعمله القصصى عبارة عن مجموعة من الأفكار التى تتوالد بطريقة منطقية وفقا لقانون تطور الأحداث الخاص بالقصة . وكل مافيها من عفوية إنما هى عفوية تقترب من أسلوب تداعى المعانى .

° ° °

(٤)

عبد الفتاح رزق :

اهتم عبد الفتاح رزق بالحديث الذاتى بشكل أكثر مما رأيناه عند فاروق

خورشيد وعبدالعال الحمامصي حتى إنه كثيرا ما كان يأخذ سمت المنولوج الداخلي في عفوية انسيابه وفقدان للنظام والترابط كما في قصة «الحقيقة» وخاصة عندما تمتزج الاسطورة بالحقيقة ، وتنعدم ميكانيكية الزمن : « هي عروس النيل ، وأنت عروس الأمل... أنت العذراء التي تزف إليه كل مرة . كهنة الأمل زائفون ... والمحراب في معبدة مليء بالقرابين ... بالضحايا ... إلا الصدق ، قد تزيفينه... قد يزيفه الكهنة ... قد تعنينه مخلصة فيفهم على إنه زيف ... ولكنك في كل مرة كنت تزيفينه ... كان لا يسبقك إلى محراب الأمل... المحراب الذى يستقر في أعماق أعماقك ، ولكنك لا تملكينه » [١] .

وبالرغم من اتفاق عبد الفتاح رزق مع فاروق خورشيد في استخدام أسلوب الحديث الذاتي خلال الأحداث الخارجية والمواقف إلا أن درجة التلقائية في هذا الحديث والارتداد والانسياب نجدها أكثر عند عبد الفتاح رزق . يقول في قصة « أضعف خلقه » هل يستطيع الأن أن ينام . قبل ذلك كان ينام دون أن يمد يده ليضغط زر النور . فماذا حدث ؟ انتصب الساعي أمامه: أجيب قهوة يابيه ... لم يرد عليه ... عاد الرجل يقول : مافيش جوابات النهاردة » [٢] .

وهكذا لم يعد الحديث الذاتي تعقيبا صامتا على الأحداث كما رأيناه عند فاروق خورشيد وعبدالعال الحمامصي ، وإنما أصبح يمثل انسيابا خاصا لا يرتبط في الأغلب بأحداث ميكانيكية واقعة.

---

(١) مجموعة الربابة يازمن ، ص ١٧

(٢) مجلة الصباح الخير ، ١٩ مارس ١٩٧٠

أما التجربة عند رزق فهى على العكس منها عند خورشيد، حيث نراها عند رزق تجارب جماعية فى أغلبها تعرض من خلال أزمة فردية. فتتناول قصة الحقيقة بمجموعة ع الربابة يازمن، مشكلة اجتماعية حقيقية هى مشكلة الحب من أجل الزواج عند الفتيات وذلك من خلال أزمة نوال بطلة القصة. وقصة، القضبان، بمجموعة ع الربابة يازمن هى قضية المتعطل الباحث عن عمل. وتتناول قصة « البئر» من نفس المجموعة، البحث بين الموت والحياة كمصائر بشرية عامة.

* * *

(٥)

حسن البنداری :

من خلال تيار الوعى وارتباطه بأزمة الشخصية يقدم حسن البندارى قصصه وفى هذه القصص نستطيع أن نتفهم بسهولة ويسر الموقف النفسى للشخصية من خلال أزمتها، وهى دائما أزمة فردية نتيجة مشاكل خارجية كما فى قصة الفارس والعسكرى أو احباط داخلى كما فى قصة المفقود »[1].

فموقف البطلة فى قصة « الفارس والعسكرى » ناتج عن أزمة معيشتها فى أسرة تشقى بانتمائها إليها لفقر الأب المسن الذى تخونه زوجه الأخرى غير أم البطلة، واعتماد هذا الأب على مرتب البطلة للانفاق على أسرته الجديدة، الزوجة والأولاد الآخرين منها. والبطلة وإن كانت قد ملت هذه الحياة، فإنها تعانى من نتيجة ملل آخر. حيث ملها فتاها وقد اعتادت لقاءه منذ شهور فلا

(١) الجرح، صفحة ٢٩، وصفحة ٥٧

يحضر فى موعده الأخير الذى يمثل زمن الاستجماع فى القصة . ولمـــا كانت دوافع الأزمة فى هذه القصة دوافـع خارجية لذلك نرى أن اهتمام الـكاتب بالظروف الخارجية والبيئة اهتمام متساو مـع انسياب تيار الوعى الذى يعتمد فى تداعيه على أساس من الملاحظة النفاذة والتسجيل الدقيق،خلال التمازج بين الخلفية الواقعية لزمن حقيقى واستجماع لحظات زمنية فائته . يقول الـكاتب « الآن ليعد الساحر ، وليحتو المسحورة ، ويلجأ بها إلى الظلام الأخير ... لكن الوقت سيمر دون لقائه : أف ... وأرفس الأرض ... اهـــتزت حمالة قميصى اليسرى على مقدمة الكتف .. أرمقها لبرهة . ابتسم ... سوداء تحت البنفسج ... أرفع يدى وأعيد الحمالة ، وأعدل من زجاج النافذة كمرآة مؤقته ... الصدر مشدود.صلب وممتلىء ... والحجرة والممر يغلفها صمت غريب ...وفى صالة البيت كل ليلة أنصت لأقدام حذرة ... فراقبت المرأة ... تخرج من الشقة. زوجـة أبى ... ولاحقتها ... أنا جاسوسه ناجحة ... أبى يامسكين ، المرأة عند الجـار ... صارت تشتهينى . أيضا عيناه ... أبى ... الجـار ... شمشون يمسح شاربه ...ملطخ بروج المدام. ولكن ماألبث أن أجتر صرخاتى فأصاب بوجع الدماغ ... و ... وعندما تحتوينى عينا صديقى ، أنس كل شىء ...الجو خال... الجو خال ... الزجاج — مرآة — عاكس لنصفى الأعلى » [1] .

أمافى القصة المفقود فالموقف داخلى خالص نابع من أزمة الاحباط الداخلى، حيث خلصت القصة إلى رصد تيار الوعى لإنسان يعانى من حالتى القهر والعجز وسيطرتهاعليه فى علاقته بامرأته . ولهذا نرى أن العلاقات الخارجية فى هـذه

---

(١) مجموعة الجرح ، ص ص ٣٢ — ٣٣

القصة تصبح رموزا معادلة للموقف النفسي بما توحى به من الدلالات الجنسية لرأس الزنجى المرسومة فى لوحة على الحائـــط ، وعطر زوجته وعلاقتها على مستوى التخيل مع رجال يختلط فيهم المثول الواقعى مع الحاح الوهم وتصوراته ولما كان الاهتمام بالبيئة الخارجية فى هذه القصة مفقودا، فان الزمن هنا لم يعدهو الزمن الميكانيكى الذى وجدنا شيئا منه فى الفارس والعسكرى ، وانما الزمن هنا زمن نسبى يمثل التصاعد بالحالة النفسية للبطل .

وفى هذه القصة كذلك يمثل الحلم تفسيرا استنباطيا للأزمة، فيرى البطل فى حلمه أنه وزوجه جالسان على هـلال مئذنة على شاطىء نهر ، والناس من تحتها ، وأطفال يضربون الماء الفضى بأقدامهم الصغيرة ، ثم يذهبان بعد ذلك إلى الجمعية ليشاهد الرجال يتعقبون امرأته . فيكشف الحلم على هـذا النحو الشعور بالعجز عند البطل الذى يقويه الحلم الثانى حينما يرى نفسه سباحا ممتازا يدخل مباراة فى السباحة ولايحـــول بينه وبين الفوز بالمركز الأول إلا الشلل المفاجىء .

أما اللغة عند البندارى فقد حققت تقدما واضحا بما أصبحت تملكه من دلالات ذاتية خاصة بوعى الشخصيه ،وهذا طبيعى،فالأشياء فى وعى الانسان ليست هى فى خارج وعيه ،حيث ترتبط فى وعيه بأحاسيس ومشاعر وذكريات خاصة،على حين تعدم هذه المشاعر وتلك الأحاسيس فى دلالتها الاجتماعية الخارجية . ولهذا كثرت الإشارات الرمزية إلى الأساطير والأحداث فى قصص البندارى، وذلك كالاشارة إلى قصة زوربا اليونانى وموقف سورمولينا فى قصة «الفارس والعسكرى »،والاشارة إلى « فى انتظار جودو » فى قصة المفقود .

كذلك استطاعت الجمـــل والتعبيرات القصيرة أن تصور الجو الايقاعى الخاص بانسياب الوعى فى سرعة واضطراب وزوغان كما نرى فى هذه الفقرة من قصة الفارس والعسكرى «الثانية والنصف ... ساعة البريد دقت ... عزيزى على كف عفريت ... فى نهاية الترام فجرها قنبلة .. أكره الغروب ... عزيزتى فلتنه ما بيننا ... أجبت فى نفس : يغضبك هروبى وسوف يرجع إليك عقلك... فلتبار كنى كاتبة حواء ... فى قلب الليل أندب الحظ العاثر ... فلتبار كنى كاتبة حواء .. بهتت عيونى الخضر من البكاء ... سورمولينا أرملة امتنعت على الرجال واشتهت المعلم ... موظف لئيم بشركتى ... تحـــول إلى دلال يجوس ... فتطوعت عيون لمرافقتى عاهرة بلا رجل »[1] .

* * *

(٦)

سمات عامة :

الواقع إن أغلب انتاج تيار الوعى فى القصة المصرية القصيرة تجارب قليلة لعدد من الكتاب الشبان، الأمر الذى يجعلنا نتردد كثيرا أمام دراسة انتاج كل قصاص منهم على حدة ، وإن كنا قد تدارسنا انتاج حسن البندارى فذلك لأنه يمثل حلقة الاتصال بين الحديث الذاتى عند فاروق خورشيد وعبد العال الحمامصى وعبد الفتاح رزق، و بين المنولوج الداخلى أو تيار الوعى كما يمثله كتابه من أمثال مجيد طوبيا وحمدى الكنيسي وزينب صادق وصفيناز كاظم وغيرهم . ولذلك فسندرس هنا ملامح الاتجاه وخصائصه خلال ماقدمه كتابه فى مجموعهم .

(١) مجموعة الجرح ، ص ٣٨

منذ البداية سنرى أن هذه القصص قـــد انطلقت للتعبير عن حالة القلق والوحدة التي يعيشها عدد هائل من أبناء مابعد الحربين الأولى والثانية ، والذين يعانون قلـق الحرب العالمية الثالثة . وهى حالة يشيع فيها اللا احساس بالأمان ومن أجل هذا يسود تفكيرهم فكر وجودى عبثى ، حيث يزداد الاحساس بعبثية هذا الوجود وانعدام الأمـل فى العثور على مخرج ، الأمر الذى أوصلهم إلى حالة لاأدرية . ومن هنـا كثر فى قصة تيار الوعى الانسحاق ، والقهر ، والعجز . فالبطل فى قصة « كل الأنهار » لمجيد طـوبيا مثال للحيرة الشاكة المتسائلة « نعم . . ولكن السؤال الذى يحيرنى ، لمـاذا لايمتلىء البحر ؟ فمنذ بدء الخليقة والأمطار تهبط فوق الجبل لتنحدر هادرة فى الأنهار ومنذ بدء الخليقة وهذه الأنهار تصب فى البحر ولكنه لايمتلىء ولايزداد حجمه » (١) .

وتقول بطلة « أه ... شيش كباب » لزينب صادق مبينة هذا الاحساس بالقلق والحيرة: « كان فى نفس كل ما نوع من الخوف... إن اللقاء ربما لن يتكرر .. عندما بدأت أفكر تفكيرا واقعيا ، بدأت ثورتى على انتظاره » (٢) .

كما ينتاب بطلة قصة « وتراجعت خطواته » لزينب صادق موجة هائلة من القرف أمام تملق ورياء الآخرين، فتقول « وضع أحدهم أبياتا من الشعر تكريما لتعيينى وعندما وقف بين التصفيق وبدأ أبياته بقوله: أيتها المديرة المنيرة كدت أنفجر ضاحكة ... تماسكت بالقوة وفكرت فى شىء جاد وسألنى أحدهم أن أقول كلمة » (٣) .

---

(١) مجلة جاليرى ٦٨ — يونيو ١٩٦٨
(٢) مجلة صباح الخير ، ٢٨ مايو ١٩٧٠
(٣) صباح الخير ' ٢٦ مارس ١٩٧٠

ويولد هذا احساسا بانعدام الرغبة الحقيقية فيقول بطل قصة «رأسها فوق صدري» لمجيد طوبيا «وصرصار... كيف أفلت من مطاردات زوجتي النشطة؟! أقتله بالشبشب القديم؟ ليسب عندي الرغبة» [١] .

ومن الوهلة الأولى ندرك التقـــارب الشديد بين قصة تيار الوعي وبين القصيدة الشعرية من حيث اشتمالها على وحدة عضوية كاملة من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن قصة تيار الوعي تعتمد على اللغة الشعرية المكثفة بمـا تشيعه من موسيقى لفظية خارجية ومن موسيقى داخلية عضوية. يقول حافظ عبد المنعم في قصته «العقارب تلدالزمن» «الطريق مظلم، والليل جاثم على صدري الطريق. يخنقه، ودموع خرساء تندلع من ينبوع غائر، وصرير يسري في أعماق السكون، وآمال كالسحاب تتبدد ولايبقى غير الذكريات... تحطم السور الحديدي بنفخه من هواء... رياح الظلام تحمل كل شيء معها حتى الذكريات» [٢] .

وكثيراً ماتنساب هذه الموسيقى اللفظية حتى تشبه ما يمكن أن يسمى بالهذيان اللفظي كما في قصة «رأسها فوق صدري» لمجيد طوبيـــا، يقول «كفاهـا فوق ظهري، ذراعاها يحيطاني، تشدني إلي صدرها في عصبية وجهها يبتسم في هدوء، تضحك، تصمت، تبتسم، حلوة بابتسامتها، تتركني تتروى جانبا، تنحبس ضحكتها وتترقرق دموعها تبكي؟! أبدا.. ابتسامتها لم تختف» [٣] .

غير إن الاعتماد على هذه اللغة الشعرية المنسابة لم يكن صفة سائدة بين

---

(١) صباح الخير، ١٥ يناير ١٩٧٠

(٢) صباح الخير، ١٤ مايو ١٩٧٠

(٣) صباح الخير، ١٥ يناير ١٩٧٠

هؤلاء الكتاب ، فقد اتجه بعضهم إلى تجريد اللغة من شاعريتها والاكتفاء بالدلالة وحسب ، كما نرى فى قصة زينب صادق « وتراجعت خطواته ، حيث تقول « يتناقشون فى المشروع المقدم . لا بد من مناقشته مع المديرة . . أنا شعرت باختناق من التملق ... بحركة لا إرادية أخذت ورقة أمامى ، مروحت بها أمام وجهى ، قام أحدهم مسرعا ليفتح النافذة ، قال وهو يفعل ، الدخان يضايقك ، أردت أن أصرخ فى وجهه ، ليس الدخان ما يضايقنى »[1] .

وسواء أكانت اللغه شاعرية أم كانت مجردة من الشاعرية فإنها تنساب فى وعى الشخصية بطريقة حرة لاتخضع لتنسيقات ذهنية أو لأفكار مسبقة . ويتداخل فى هذا الوعى الزمن، والتاريخ والواقع الخارجى ، ويخرج كل ذلك بعد أن يفقد جزءا كبيرا من الدلالات المتعارفة مبدلا بها دلالات ذاتية . ففى قصة آه شيش كباب « لزينب صدقى ، تنعدم كل دلالة ميكانيكية للزمن الذى يتحول إلى احساس نسبى ، وتكتفى الكاتبة بالإشارة الخفيفة فى بنية حروف الأفعال لانسحاب الزمن أو استحضاره . تقول « كنت أعد فى رأسي الصورة التى سأكون عليها فى لقائنا ... فى بدايه الألف يوم كانت أيام الوقت المنظم ، واليوم المليء بالعمل . وفى نهاية الأسبوع كان يأتى حبيبي ... فى تلك الأيام المنظمة البعيدة عندما كان يأتى فى نهاية الأسبوع ... قالت سيدة عجوز الحياة صراع دائم ... عندما أيأس أسير كثيراً ، أحذيتى البالية كثيرة ... وبدأت الثورة تزحف من رأسى إلى قلبى إلى جسدى ... الآن يمكن فصل الأشياء عن بعضها ... عندما أقلق ... أغسل ملابسي وأنظم دولابي ... يجب أن يرى اللحم فى السيخ ينقلب على النار ، ويشم رائحته ... لم أغضبه يوما ... ألف كلمة ننطقها بسهولة ، وإن كان لقاؤنا ليس كل يوم ... يبدو أن السيدة

(١) مجلة صباح الخير ، ٢٦ مارس ١٩٧٠

العجوز على حق وأن الحياة فى كل وجهاتها صراع دائم » (١)

ويذيب مجيد طوبيا الذكريات والأزمنة والتاريخ فى لحظة تتداخل فيها الانفعالات والاحساسات والصور الذهنية فى قصة رأسها فوق صدرى ، فيقول « كنت أنسحب وأنا طفل فوق السرير حتى طرفه ... كنت أحب أن أميل برأسى . . كنت أرفع غطاء الملاءة المنساب جانبا وأنظر تحت السرير ... كما أفعل الآن ... مرة وجدت برتقالة تحت الكنبة . فى الصالة كان أخى قد خبأها إلى حين ... كل الأطفال تحب النظر إلى النور . تنام فوق المهد تحملق فى المصباح ، أنا أنظر إلى المصباح ، أنا أحملق فى الضوء ، أنا أرى أمى داخل المصباح ... أنا طفل صغير ... هاهو هارون الرشيد قادما عبر الحائط يتمخطر متلألئا بين جواهره البراقة لا لشىء إلا ليرمقنى حسدا ... ماء الدش ممتع ... نظرة هارون الرشيد الحاسدة تزداد اتساعا ، الخيوط الهابطة منعشة غاية فى الانعاش فوق وجهى » (٢) .

ولما كانت قصة تيار الوعى فى واقعيتها اتجاه فردى يتناول أزمات فردية تدور أغلبها حول القلق والاضطراب والانطواء ، فقد اشتمل الأسلوب كجزء من الوحدة العضوية للقصة على اشعار بالاحبـــاط والقلق فى ألفاظه ذات الحركة السريعة والايقـاع والاضطراب والروغان . يقول حافظ عبد المنعم فى قصة « العقارب تـلد الزمن » « من يومهـا وهو تائه ... أجراس الخوف تقرع خـلايـاه .. الزمن لا يمكن أن يكون كومبارس ... الحقيقة عـارية

(١) صباح الخير ، ٢٨ مايو ١٩٧٠

(٢) صباح الخير ١٥ يناير ١٩٧٠

لاتخجل ... إنه يحب الأطفال ... وهى تحبه ... ولكنه حزين شارد ... مخمور لايعود إلا مع العقـارب التى تـــلد »[1] . ويقول حمدى الكنيسى فى قصة « واحـد ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، » « زفر فى ضيق ، تحرك ليرقـد على جانبه ، أحس من جديد أن المخدة منخفضة . فكر أن يضع فوقهـا المخدة الأخرى ، لـكنها ترفع رأسه أكثر مما يجب . وضع ذراعه تحت رأسه نظر إلى زوجته . تأمل ظهرها القميص الذى ترتديه من أكثر قمصانها أثارة . تحسس كتفها . أنزلقت يده إلى رقبتها . نادى بصوت خفيض : نادية ... نادية »[2] .

* * *

(١) صباح الخير ١٤ مايو ١٩٧٠

(٢) مجلة الهلال ، أغسطس ١٩٧٠ ، ص ١٤١

وهكذا نرى أن القصة الواقعية القصيرة فى مصر قد ترددت فى البداية حول اختيار الشكل الفنى للرؤية الواقعية، فكانت الأعمال التمهيدية واقعية حائرة بين الشكل المقالى والصورة والقصة الصحفية السريعة .

وقد حاول كل شكل من هذه الأشكال الناقصة أن يعبر عن الرؤية الواقعية بعد أن خلت من التهويمات الرومانسية المثاليه ، واقتربت فى بعض صورها من مفهوم القصة القصيرة الواقعية التى تهتم بتناول لحظة معينة أو موقف منفصل من اللحظات والمواقف التى تزخر بها الحياة

ثم تبلورت النظرة الواقعية فى الشكل والمضمون بعد ذلك فى الواقعية الاجتماعية والواقعية المتفائلة ، والواقعية الفلسفية والواقعية التحليلية وواقعية تيار الوعى .

أما الواقعية الاجتماعية والواقعية المتفائلة فقد قامتا على أساس من التجربة الانسانية المتناولة . فبينما نظرت الواقعية الاجتماعية إلى الانسان على انه مصدر فساد هذا العالم ومن ثم اتجهت إلى تناول الافرازات البشرية، اتجهت الواقعية المتفائلة إلى التعامل مع الانسان من خـلال كفاحه المشرف من أجل غيره ، وتعاطفه مع غيره من خلال لحظات النبل الانسانية .

أما الواقعية الفلسفية فقد حاولت أن تقدم من خلال بعض الشخصيات الفلسفية نظرة خاصة للوجود من خلال ارتباط اجتماعى عند ضياء الشرقاوى ونجيب محفوظ ومن خلال تجارب فردية خاصة عند مصطفى محمود .

وإلى جانب هذه الاتجاهات للواقعية ، قامت الواقعية التحليلية وواقعية تيار الوعى على أساس من الاهتمام بالشكل المعبر عن التجربة الانسانية . فرأيناه

فى الواقعية التحليلية ميلا إلى التحليل والتشخيص وبحثا فى الدوافع والمبررات وإخضاع التجربة لدراسة تحليلية معملية . كما اهتمت الواقعية التحليلية أيضاً بالحوار الصامت الداخلى كوسيلة لاستجلاء انعكاس الفعل داخل ذات الشخصية، خاصة وإن أغلب من لجأ إلى هذا الأسلوب كان كثيراً ما يمزج بينه وبين الوصف الخارجى للموقف الانفعالى . ولم تلبث هذه الشكل أن تطورت فكان انسيابا متداعيا فى وعى الشخصية ينصهر فيه الزمن والأحداث ويتفاعل داخل احاسيس الشخصية ومكوناتها الخاصة وذلك فيما عرف بقصة تيار الوعى .

ومن تناولنا لهذه الاتجاهات المختلفة للواقعية يتضح لنا أن الواقعية الاجتماعية والواقعية المتفائلة واقعيتان جماعيتان ، غلب على الأولى الطابع التسجيلى الجامد وغلب على الثانية الطابع النامى المتفائل ، على حين ترددت الواقعية الفلسفية والواقعية التحليلية بين الطابع الفردى والطابع الجماعى . أما واقعية تيار الوعى فكانت واقعية فردية فى أغلبها .

وقصة تيـار الوعى أساسا قصة نفسية تعتمد على طريقة التداعى الحر الممارسة عند أطباء علم النفس وعلمائه ، وهى بهذا وثيقة الصلة بانسياب أحلام اليقظة ورمزية لغة الأحـلام . ولذلك عندما اتجهت قصة تيـار الوعى إلى رصد تموجات اللا وعى كانت انسحابا من الوعى إلى اللاوعى فى لغة أسطورية وهو ما سنتدارسه فى اتجاه ما بعد الواقعية فى الباب التالى .

الباب الرابع

مابعد الواقعية

(١)

أستطاعت القصة القصيرة فى مصر بالرغم من قصر عمرهـا الزمنى أن تمر بمختلف المفاهيم التى أثرت عليها فلسفات المذاهب الأدبية المختلفة ، كما استطاعت أن تستوعب كافـة الأشكال التى عرفتهـا القصة القصيرة فى الأدب العربى . واستطاع الكاتب العربى أن يبرهن على قدرته على الاستيعاب والهضم والتمثيل ثم اعطاء الطعم الخاص الذى يتناسب وحسه الخاص المشكل أساساً بقيم عصره والنابع من اطار حضارته .

وكان آخر هذه القوالب التجريبية قصة ما فوق الواقع ، التى اندفع إليها عدد من الشبان وجدوا فيهـا قدرة أكبر على حمل نبض عصرهم الذى يموج بالمعارف المتشابكة والمنجزات والمكتسبات المعقـدة وزيادة خبرة الإنسان بنفسه أكثر .

لقد كان تيار الوعى « Stream of Consciousness » فى الحقيقة تمهيداً طبعيا للتحول والانسحاب إلى اللاوعى أو ما فوق الواقـع ، بعد أن تعرف عليه الانسان فى منجزات علم النفس وعلم الانثربولوجيا فعثر بهذا على تفسير مقنع وعلمى لعـــالم الأحلام والسحر بمدهشاته ولاعاديته وكسره حواجز المألوف . وكان هذا الاكتشاف الجديد لما فوق الواقع مخرجاً أمام انسان هذا القرن لكى يسمو برفضه للواقع فوق هذا الواقع وأرضيته .

لقد عاش إنسان هـذا القرن (القرن العشرين) حالات القلق اللا مستقر بأبعاده الكاملة ، فهو أولا مرغم على أن يعيش فى مرحلة يكون فيهـا مهدداً بالحرب ، أو فى حروب ضخمة تشمل العالم ، حتى إن حالته الفكرية تصبح

بعيدة البعد كله عن السلام والسكينة . والحرب هى أكثر التجارب الأنسانية توكيداً لعدم استقرار العالم ، وهى تفسر إلى حـد كبير حاجة فنانى القرن العشرين إلى اكتشاف فلسفة وصيغ فنيـة تعبر عن مشاعرهم الدائمـة بالقلق وعدم الاستقرار [١] .

وهو ثانيا يعيش منجزات العـالم العلمية والرياضية التى خلقت حالة من الحيرة وفقدان الإنسان لنفسه بعد أن انعدمت ثقته بأهميته من ناحية وبواقعه من ناحية أخرى .

لقد نظرت نظرية دارون للانسان من خلال تطور سلسلة الكائنات الحية، وألغت نظرية أينشتين ميكانيكية الزمن ، ونظر فرويد وأصحـابه للانسان فى ضوء غرائزه وحاجاته البيلوجية ، وفسر ماركس تطور المجتمـع الإنسانى تفسيراً ماديا ، وساعد الانفتـاح الثقافى والاعلامى على انتشار هذه الثقافات والمعارف والمنجزات . وهكذا تلاقت اكتشافات علم النفس بأبحاث علمـاء الانثربولوجيا ، والنظريات الرياضية والهندسية من نسبية وفراغية واحتمالية ، ومن جرى وراء المادة حتى تفتيتها إلى ذرات، فتتت هى الأخرى، إلى ما أشاعته فلسفات العبث والوجودية من مفاهيم جديدة مثل الغربة والضياع والغثيان واللاجدوى والاحباط واللامنتمى ، بل أكثر من هـذا تلاقت كل الفنون وتداخلت لدرجة قاربت الامتزاج .

ولقد كان من نتيجة هذا كله ، ونتيجة لوعى فنان هـــذا العصر لكل

---

(١) هاولى ، ولاس: عصر السريالية ، ص ١٨

محتويات عصره، الشعور القوى بالحاجة إلى الصدق فى التعبيرة الأدبى الذى ظهر فى فرنسا خلال السنوات العشرين الأولى من هذا القرن ، والذى ارتآه فى الاعتقاد بان حالات الوعى فى كيان الانسان لم تعد كافيـة لتفسيره لنفسه وللاخرين ، وأن لا شعوره يتضمن جانبـا من كيانه أوسع وأكثر أصالة ودقة حيث يتناقض كلامنا الواعى وسلوكنا اليومى عادة مع ذواتنا الحقيقية ورغباتنا الأعمق ، وكان هذا الاكتشاف بقدرة الإنسان على أن يكشف نفسه فى أحلامه وأفعاله الغريزية الخالصة هو أساس ما سمى بالسريالية أو مافوق الواقع [1] .

* * *

وبالرغم من أن تفاعلنا بالحضارة الغربية بدأ منذ القرن التاسع عشر ، أى منذ فترة مبكرة قبل ظهور اتجاهات مافوق الواقع ، وبالرغم من تأثرنا بمختلف المدارس الفنية الغربية ، فإن ظروفنا الخاصة كانت تشكل هذا التأثر دائمـا بطريقة تتناسب مع هذه الظروف .

فبالنسبة لظروف المؤثرات التى أثرت على الاتجاهات السريالية الغربية نجد أن حظنا من هذه الظروف كان مختلفاً تمام الاختلاف عن حظ الغربيين . ففى الوقت الذى كانت فيه أوربا تعانى من قسوة الحرب ، لم نكن نحن على طرف صراع فى هـــذه الحرب ، بل كنا نعانى من أزمات أخرى . كنا نعانى من من الاستعمار الأجنبى ، وفساد أجهزة الحكم .

وفى الوقت الذى ظهرت فيه النظريات العلمية الرياضية الحديثة فى أوربا ،

---

(١) عصر السريالية ، ص ١٧ .

لم تصل إلينا هذه النظريات إلا متأخراً ، وعن طريق الترجمات العريفة فيما قدمه شبلي شميل من آراء لدارون في مجلة المقتطف ، وما قدمه سلامه موسى من آراء لفرويد وداروين ونيتشه وماركس وما قدمه أمثال فيلكس فارس ونقولا حداد وفؤاد صروف .

على أن تأثرنا بهذه النظريات لم يتحقق آنذاك ، فقد عاصرت هذه المترجمات فترة ازدهار المشاعر الرومانسية في كتابات المنفلوطي وحافظ وغيرهما . وكل مااستطعنا أن نتأثر به آنذاك من هذه المترجمات تمثل في الأسلوب الرمزي الذي يتناول فيه الكاتب أو الشاعر المعنى بطريق غير مباشر ، أي يرمز إليه بأمور قريبة التأتي ، سهلة التناول والتفسير ، وتقف عند حد البعد الواحد الذي يرمي إليه الكاتب كما نرى في إنتاج مدرسة أبوللو ، ومسرحيات توفيق الحكيم خاصة أهل الكهف ١٩٣٣ وشهر زاد ١٩٣٤ ، وما قدمه أنور كامل في كتابه المنبوذ ١٩٣٦ ومسرحية بشر فارس « مفرق الطرق » ١٩٣٨ .

لذلك فقد تأخر تأثرنا بتيارات مافوق الواقع إلى أواخر الأربعينيات من هذا القرن حينما تكونت جماعة « الفن والحريه » ١٩٤٠ والتي كان من أبرز أعضائها : أنور كامل ورمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل ، وقامت هذه الجماعة بتقديم مذاهب الفن الحديث لاسيما الفن السريالي وزعمائه للقارىء العربي ، واستمر نشاط هذه الجماعة مابين عامي ١٩٤٠ — ١٩٤٤ بتوقف مجلة الجديد ، وإن ظل بعدها يأخذ سمة الاستمرار الفردي في مترجمات رمسيس يونان وعند جماعة من الشباب المشتغلين بالفنون التشكيلية[1] .

---

(١) يوسف الشاروني : اللامعقول في الأدب المعاصر ، ص ٣١ .

ثم كانت الحرب العالمية الثانيه ، وما تمخضت عنه فى المجتمع الغربى من زيادة إحساس بالغربة والتفاهة ، وإن كان الأمر بالنسبة المجتمع العربى جد مختلف ، حيث تمخضت هذه الحرب بالنسبة للعالم العربى عن فساد اجتماعى وسياسى بلغ ذروته فى نكبة فلسطين ، فانصرف الشباب إلى البحث عن حلول جديدة ، وإلى رفض الانتماء إلى أية جماعة سياسية ، وتبين لذلك الشعب الذى قاسى الأمرين من الجهل والفقر أن الملكية بشكلها الحاضر قد زاد تدخلها فى الأمور السياسية وأمور الحكم وتمادت فى خطتها فى محاولة الاستحواذ على السلطة . وتبين لذلك الشعب أيضا أن وزارات ذلك العهد لم تستطع القيام بالاصلاح للذى ينشده : لم تقم العدالة الاجتماعية ، ولم تعمل على اعادة تنظيم الثروة المصرية [١] .

وهكذا سيطر على جيل المثقفين فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات حالة من التشاؤم واللاجدوى . يقول نجيب محفوظ « كنا نعانى من أزمة غريبة جداً طابعها التشاؤم الشديد ، والاحساس بعدم قيمة أى شىء فى الدنيا والعبث ... وبقية ماتقرأه فى الأدب الأوربى الحديث ... كنا كأبطال كامى قبل أن يكتبهم ، ولعل منشأ هذه الحالة راجع إلى تبلور كل هذه الصفات فى حياتنا السياسية وقتذاك [٢] .

ولهذا فلم يكن الاحساس بالعبث واللاجدوى إحساساً وافداً من الحياة

(١) د . مصطفى صفوت : مصر المعاصرة ، ص ١٧٣ .

(٢) من حديث أجراه معه فؤاد دواره ، مجلة الكاتب ، يناير ١٩٦٣ ، ص ٢١ .

الغربية أو مستورداً كما يرى نزار قباني [1] بل كان له مايبرره في حيـاتنا وظروفنا الاجتماعية والسياسية .

ولكنا نستطيع القول إن الشكل الفني الذي اتخذه فنانو العبث في الآداب الغربية وسيلة تعبير عن تجاربهم ورؤاهم ، لابد وأن يكون قد ترك أثره على فنوننا التعبيرية .

وليس من الدقة بمكان أن نعتقد أن اتجاه مافوق الواقع في القصة القصيرة في مصر كان نتيجة لهذه المؤثرات الخارجية والداخلية وحدهما ، بل لابد أن تكون نظرتنا أعم وأشمل حينما ننظر إلى مافوق الواقع على إنه امتداد طبيعي متطور للحركة الرومانسية ، ساهم في دعمه وتطويره نحو هذا الاتجاه ماقدمه علم النفس من أبحاث واكتشافات تتعلق بالذات واللاشعور والوعي وغيرها فقد اعتمدت حركة مافوق الواقع على المبدأ الرومانسي الهام الذي يرى أن « الرومانطيقي هو الفنان المتوحد المعتزل ، إنه الفرد الذي يخـالف المجتمع ، ويبحث عن مقـاييسه الفنية في ذاته . فالبحث في الذات على مختلف مستويات وعينا لها عن قواعد وأشـكال لفن شخصي هو المنهج الرومانطيقي ، لكنه النهج السريالي في الوقت ذاته » [2] .

* * *

— ٢ —

هذا وقد تمثلت المحاولات الأولى لإتجاه مافوق الواقع في القصة المصرية القصيرة في أعمال متفردة قدمها بدر الديب ، وفتحي غانم وأحمد عباس صالح

(١) الشعر قنديل أخضر ، ص ٥١

(٢) فاولي : عصر السريالية ، ص ١٤

فى مجلات البشير والفصول والآداب البيروتيـــة منذ عام ١٩٤٨ ، وبعض القصص المتناثرة خلال المجموعات القصصية لكتـاب آخرين ، كقصتى « صافحت الموت » ، « وهذيان » ليوسف الشارونى من مجموعة العشاق الخمسة وقصص « الأورطى » و « اللعبة » وقصة « ذى الصوت النحيل » من مجموعة لغة الآى آى ، ليوسف أدريس ، وقصتى الغضب وخطاب إلى رجل ميت من مجموعة خطاب إلى رجل ميت لصـالح مرسى ، وقصتى الحـلم الأبيض وكان اسمى زمان .. فطومة » من مجموعة « ع الربابة يازمن » لعبد الفتـاح رق ، وقصة السجن الكبير من مجوعة طريق الجامعه لشكرى عياد . كما قام فتحى غانم باعادة تجميع القصص التى سبق له نشرها فى مجلتى الفصول والأديب ونشرها ضمن مجموعة « سور حديد مدبب » وهى قصص : القزم والعملاق (نشرت فى مجلة الفصول يناير ١٩٥١) و « خضرة البرسيم » (نشرت بمجلة الفصول يونية ١٩٥٠) وقصة « غروب الشمس » (نشرت فى مجلة الأديب البيروتية — اكتوبر ١٩٥٢) — وقصة سور حديد مدبب .

وقد اعتمدت هذه القصص على تجميع المركبات العرضية التى تتم فى حالة التخيل الحر للعقـل فى حالات الأحلام كما فى قصة « صافحت الموت لسعـد مكاوى » وفى حالات الجنون كما فى قصة « دفاع منتصف الليل » ليوسف الشارونى .. وفى حالات الهذيان كما فى قصة خطاب إلى رجل ميت لصالح مرسى .

وكان هذا التخيل فى تلك البدايات يتم من خلال اللغة العادية المألوفة مع غرابة وغموض الرؤية ، يقول يوسف الشارونى فى قصة دفاع منتصف الليل

سأعلن على الجميع أنى ماأردت يوما أن أكون بطلا ، ولا رجـلا مشهورا ، وستكون شهودى على ذلك أولئك الذين شاهدونى لآخر مرة هذا المساء ، سأستشهد بالبائع المتآكل الأنف ، وبالحسناء والشـاب الذى يحادثها فى حذر وبالسائق المذعور ، والمصاب الذى وطأته العجلة ، وبقاطعي التذاكر والسيدة التى تحك جسدها فى كآبة إلى جانبى ، وبالذين كانوا يتهامسون وبالذين كانوا يتلفتون ويتآمرون ... ثم استشهد بخادمتى نور وبالقط الذى يموء ، وبالكلب الذى ينبح ، وبلون غرفتى الأزرق ، فكل هؤلاء معي ، وهم يدركون أن كل ماأردته هو أن أكون مطمئنا — ولا أقول سعيدا ... ولقد كانت طريقتى اليوم إلى ذلك هو ليفة أحك جسدى المبتل ، سأحلف بنوافذ بيتى السبع التى دون عددها الأحدب ، وبحق البطل الذى انتصر على الشاشة أننى حين اشتريت هـذه الليفة ماكنت أدرك مايترتب على ذلك من خطـورة بالغة ومعركة مضنية » [1] .

فنحن أمام منظور خاص للعلاقات بين الاشياء ، وهذا المنظور يحاول أن يعطى دلالة لهذه التركيبات المتنافرة . فاللغة مع كونها مألوفة وعادية إلا أنها هنا تحاول أن تقدم تركيبات لايبدو بينها ترابط من حيث الدلالات المتعارفة ولكنها تبطل أن تكون هكذا فى لاوعى الفنان الذى يخضع لنوع من الخيال الدكتاتورى الذى يصهر هذه المتنافرات ويذيبها ليخلق بينها علاقات جديدة ومدهشة .

كما تناولت هذه الأعمال أيضا ضرورة التراجع والانسحاب إلى داخل

---

(١) العشاق الخمسة ، ص ص ١٣١ — ١٣٢

الوجود الإنسانى فى محاولة لاكتشاف الذات الحقيقية الداخلية . يقول بطل « القزم والعملاق » لفتحى غانم معبرا عن هذه اللحظة المتألقة التى يصبح فيها كل شىء زمنا واحدا يجمع كل الأشتات المتنافرة « ولكنى لم اصغ السمع لكل صرخة على حدة ، بل كانت تصل إلى الصرخات بالمئات أو أكثر من ذلك بقليل ، وكان فى يدى كتاب ، وكنت من خلاله فى مدينة على شاطىء آخر ، وماتت الفيران فى تلك المدينة فضج الناس ضحكا وعبثا ، ثم بدأ الناس فى تلك المدينة يموتون كالفيران . وبهت النـاس فى ذعر ... فى تلك المدينة كنت أرى الزمن بعينى [1] .

ولذلك كان من الطبيعى أن تتصف هذه الأعمـال بالغموض ، الغموض فى الرؤية والغموض فى إعادة تركيب اللغة . فالفنان هنا معنى بالداخل وعالمه الذى لايعترف بالمألوف أو العادى أو الواقعى ، كما أن اللغه هى الأخرى معنية بخوض هذه المغامرات الجديدة، ومن هنا كان على اللغة أن تتحول إلى رموز إيجابية ترتكز على طاقات انفعالية خاصة كما هو مألوف فى القصيدة الشعرية. وهكذا لجأت قصة مافوق الواقع إلى القصيدة الشعرية تستفيد منها امكاناتها الابداعية وطاقاتها الفنية . وأصبح القصاص الشاعر ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية ، هى حالة مبهمة خيالية غير محددة . وأصبحت هذه الوحدة العـاطفية بؤرة العمل الذى يأخذ فى الانتشار فى موجات دائرية حـــول هذه البؤرة ويتناثر منها فى هيئة رموز مركزة تحمل بعضها دلالات مباشرة قريبة ، وبعضها الآخر دلالات وإحالات بعيدة .

---

(١) سور حديد مدبب ، ص ص ١٧ ــ ١٨

وهكذا أصبح البطل الجديد هو من حدده فاولى بأنه الانســـان غير المنسجم ، هو الجواب أو الحـــالم أو مقترف الأفعال اللامنطقية . إنه يمثل مايدعونه علمـاء النفس بالمزاج الانفصالى ... وأصبح التأمل الداخلى هو نهجه وطريقة حياته،إذ ينبغى على من يريد فهم نفسه أن يحلل العناصر المتنوعة المتضاربة التى تدخل فى تكوين شخصيته » (١). ولذلك فحينما أراد الناس معرفة حقيقة عبده فى قصة «الأورطى» ليوسف إدريس كان عليهم أن يسـلخوا جلبابه كما يسلخ جلد الأرنب عنه ، ولكى تسلخ الجلبـاب لابد وأن يكون معلقا ، وأصبحت المشكلة أين وكيف تعلقه ... وتولى أربعة رفع عبـده بينما أخذ الجزار الشاب البدين على عاتقه مهمة تعليقه فى الخطاف الذى تعلق عليه الذبائح من (قبة) صديريه وملابسه الداخليه ... وكان لابد أولا ولمجرد الروتين فحص محفظته ، ومد الجزار يده السمينة المدربة وأزاح طيات الشريط قليلا وأخرج المحفظة من جيب صديريه . وكانت هذه أول مرة أرى فيها محفظة عبده ، ولم أكن أتصور أنها بهـذه الضخامة فقد كانت أضخم محفظة ممكن أن تراها في حيـاتك ... وفككنا بعض الاشرطة وصراخ عبده قد آب إلى سكوت يائس . بينما امتلأت عيناه بالدمع الذى لايصاحبه أى احمرار ، وحتى لو صدقناه واعتبرنا أنهم عملوا له عملية ما فمن الواقع أنه يكذب ، فالأشرطة كانت بيضاء نظيفة ليست فيها بقعه دم واحدة ... وكنت ألف من ناحيه ، وأسلم الشريط إلى الجزار البدين ليفكه ناحيته ويعود ليسلمنى إياه ، ويبدو أننا كنا قد استغرقنا فى العملية إلى درجة أننى مددت يدى اتسلم منه الشريط مرة فلم أجده إذ كان قد انتهى . وقبل أن أنظر إلى عبده أحسست بشعور

---

(١) عصر السريالية ، ص ٣٤

غريب مايعترى الواقفين ، وحين اتجهت ببصرى إليهم وجدتهم جميعا وقد خيم عليهم صمت كامل مريب بينما عيونهم مصوبة إلى جسد عبده جامدة لاتطرف وكأنها عيون موتى . . ونظرت إلى حيث ينظرون ... كان عبده عاريا تماما وكان هناك جرح طويل جدا يمتد من صدره إلى آخر بطنه . وكان صدره وبطنه فارغين ، وكأنما انتزعت منها كل ماتحتويه من أجهزة ، وكان الأورطى يتدلى من صدره من مكان القلب كمزمار غابى سميك . طويلا وشاحبا ومقطوعا يتأرجح داخل بطنه كالبندول [1] . فالمعرفه هنا تنسحب على المعرفة الداخلية ، وهى معرفة خاصه وذاتية تحتاج فى كشفها إلى الغوص فى الداخل بعد إزالة كل مايحول بين هذه الذات الداخلية من ماديات يومية شكلت حاجزا بين الرؤية والرائى وبين المكاشفة .

وإذا كانت هذه الأعمال قد نجحت فى تقديم اسطورة ما فوق الواقع الخاصة وهى أسطورة المعرفة المستمدة من مادة النشاط اللاواعى للانسان من خلال بعض الأسس التى رأيناها فان هذه الأسس فى الواقع لم تتضح وتحدد الا فى الأعمال المتكاملة التى قدمها ادوار الخراط وعلاء الديب ومحمد حافظ رجب ومحمد الصاوى ومحمود عوض عبد العال وإبراهيم أصلان وأحمد هاشم الشريف وبهاء طاهر وجميل عطية وإبراهيم عبد العاطى والدسوقى فهمى ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد البساطى وإبراهيم منصور وخليل كلفت وزهير الشايب ومحمد إبراهيم مبروك وغيرهم من الأدباء الشبان .

---

(١) لغة الآى آى ، صفحات ١٣١-١٣٢-١٣٣

فقد تناول هؤلاء الكتاب عالم مافوق الواقع بشكل أكثر اتضاحا وأعمق فيها من المحاولات السابقة . ولما كان أغلب انتاج هؤلاء الكتاب انتاجا قليلا متناثرا فى المجلات والجرائد ، فسنـدرس خصائصه من خلال القضايا العامة التى تناولوها وإن حاولنا أن نمثل للقضية بالكاتب أو الكتاب الذين غلب فى أعمالهم تناولهم لهذه القضية .

° ° °

(٣)

اعتمدت تجربة ما فوق الواقع على مجموعة قضايا أساسية وهامة وهى اليأس والغربة والانسحاب والرفض والغموض . وفى تناول كتابنـا الشبان لهذه القضايا كان يغلب على كل منهم اهتمام أكثر بقضية أو قضيتين من هـــذه القضايا كما سنرى :

أ ـ اليأس :

يطرح ادوار الخراط فى قصصه التى ضمنها مجموعته الحيطان العالية موقفا شاملا له أساس وجدانى يرى الحياة غريبة محيرة ومرعبة . ويرى الخراط أن مبعث هذا الرعب ، وتلك الحيرة قسوة الآباء بسلطانهم المستبد وبما يمثلونه من سلطة للمتواضعات ومن تمركز للسيادة والقدرة والقسوة والصرامة كالأب الشيخ فى قصة طلقة نار ، وسائق العربة فى قصة مغـامرة غرامية والأم فى قصة ,, الأوركسترا ,,.وفى مواجهة هذه القسوة يفقد الأبناء هناء اللحظة ، وتصبـح كل محاولة للحرية مكتوبا عليهـا الاحباط والحصار والمطاردة ، فتلقى السماء بثقلها على صدر هنية فى قصة ,, فى داخل

السور » ويحس بطل قصة «« محطة سكة الحديد » بأنه ضئيل فى زحمة كل هؤلاء الناس ، صغير تائه . » [1] .

وقد أدى هذا الإحساس إلى الاستغراق البطولى فى الألم . الا أن هذا الألم البطولي لا يلبث أن يصبح مصدرا لمعرفة شاملة فيعرف «« أشياء لم يجسر أحد من هؤلاء الناس على معرفتها » [2] .

وهذه المعرفة الشاملة هى أساس بحثه عن اللحظة التى يجمع فيها الزمن ويذوبه ليصبح هو سيده القادر على أن «« يمتلك الكون كله بلا حـــدود فيصبح كونه »» [3] ولكنه فى النهاية يدرك أنها لحظه زائلة تورث اليأس .

واليأس عند الخراط يأس مقبول متمرس ، وعلى الانسان أن يتعلم كيف ينسي تلك الأيام التى لا تتكرر ، كما فى قصة طلقة نار . وبهذا المفهوم يتخذ بطل قصة آخر السكة [4] موقف اليأس بوعى كامل وبارادة المتمرس يقول «« الست التخينـة جات اليوم وفتحت عقيرتها ، لماذا لم ينته شغلهـا ؟ وحسن الممرض حرامى ، لماذا تتركه يسلم الشهادات للمرضى بنفسه . ليس هذا عمله . «« وقاحتـه معك . ليس هذا من شأنى ولكن لمـاذا تسكت عن

---

(١) مجموعة الحيطان العالية ، ص ٥٢

(٢) نفس المجموعة ، ص ١٨١

(٣) مجلة جاليرى ٦٨ ، ابريل ١٩٦٩ ، قصة «« آخر السكة »»

(٤) جاليرى ٦٨ ، ابريل ١٩٦٩

لسانه السليط ؟ أنت المسئول ، لاشـأن له بالشهـادات ، أنت المسئول أليس كذلك ؟ وهل تعرف ماذا يقول عنك ، من ورائك ؟ ولكن هـذا يحز فى نفسي ، وأنا مالي ،، (١) .

أما علاء الديب فيبدأ من الشعور بالتفاهة . يقول بطل قصة ,, ثلاثة خطابات إلى حبيبة مجهولة ,, أنا أعرف أنك لن تجيب ... فأنت لا تعرف لماذا تسأل ... وكان يجب الا أسالك ... فـأنتم جميعـا هكذا ترددون كلامـا لا تفهمونه ... وتحسبون أنه مادام لكم صوت فيجب أن تغنوا ... أبدا ... حتى هذا لا تعرفه ،، (٢) وهذه التفاهة هى نتيجة طبيعية لبلادة العاده وافتقاد المعنى فى الحياة . فعندما طلب بطل قصـة ,, قارىء الكف ،، الأجازة أمس كان يشعر أنه محتاج اليها ، توازن قديم مريح . كان مهـددا بالضياع . أربعـة أيام أجازة اعتيادية قد تغير كل شيء ... قد تبطل الخوف والقلق الذى يتسلق الصدر ليخنق الرقبة . أربعة أيام قد تعيد القدرة على التمتـع باليوم العـادى ، بالشمس من خلال نافذة حجرة المكتب ، بحديث الموظفين والزملاء فى الحادية عشرة ، بفراغ الظهر ... وحرارة الميدان فى المدينة ، وقد تعيد المعنى لحديث المدام المحزن فى البنسيون كل مساء ، أربعة أيام مسروقة بلا ثقل قد تعيد كل شيء ... وتوقظ الأشياء الذابلة ، وتعيد الايقاع القديم ،، (٣) ,, فمنـذ

(١) جاليرى ٦٨ ، ابريل ١٩٦٩

(٢) مجموعة القاهرة ، ص ١٥

(٣) مجموعة القاهرة ، ص ١٨ – ١٩

سنوات والحياة قد أصبحت عندهم بلا معنى ... لم يكن داع لأن تستمر ،،[١]

ويأخذ الانسان عند علاء الدين فى بحث جاد وانتظار للاعادى ، يقضى على هذا السأم أو يخفف حتى من حدة الشعور به فى ذلك الفراغ العبثى الذى يحيط به ، فيكتب بطل قصة ,, ثلاثة خطابات إلى حبيبة مجهوله إلى حبيبته قائلا :— ,, من هنا نبدأ ... يجب أولا أن نعرف لماذا يعنى الفراغ . ولكن كل شيء ينغلق وتستحيل الرؤية ،،[٢] . وتنتظر بطلة قصة الشيخة ,, شيئا جديدا بارعا ،، [٣] .

لكن الانسان لايلبث أن يكتشف سقوط كل شيء وعاديته ، ويتضح للشيخة أن منسى « قد سقط هو الآخر وأصبح شخصا عاديا » . وخلال العادى يسقط الانسان داخل النظرات اللازجة المقحمة، فيرى بطل قصة ليس عندنا ما يقال أن صديقته « نظراتها لزجة ومائعة [٤] . ويقتحم قارىء الكف وجود أنور أفندى [٥] ، ويحس وحيد فى قصة خطفوا اللعبة « أنه مهدد ومهزوم ، وأنه مهاجم ، ولم يدر ماذا عليه أن يفعل » [٦]

---

(١) نفس المجموعة ، ص ٨٥
(٢) المجموعة السابقة ، ص ١٢
(٣) القاهرة ، ص ٩١
(٤) القاهرة ٧٦
(٥) مجموعة القاهرة ، ص ١٩
(٦) نفس المجموعة ، ص ٣٤

وينتهي علاء الديب لمثل ما انتهى إليه ادوار الخراط حينما يضع انسانه في بلادة اللامبالاة ، فعلى الرغم أن الشاويش سيد زينهم في قصة «خطفوا اللعبة» قد فكر في العودة إلى البيت، إلا أن أحساسا عاما بالترحيب واللامبالاة كسا وجهه وشخصيته » (١)

ب — الغـــربة :

أوصلت حالة اللامبالاة اليائسة السابقة عند الخراط وعلاء الديب إلى أساس لنظرة غربة تقوم على النظر إلى العالم بشكل مسطح يؤدى إلى رؤية الاشياء وقد خلت من كل معنى . فيقف خليل حائرا في قصة مارش الحزن لمحمد حافظ وهو لايفهم « لماذا حتم عليه أن يقف وحده ليحرس وجه العالم ؟ لماذا الليل الغريب ؟ هو الآخر غريب ... لماذا يحمى غريب غريبــاً » وعندما يتحرك خليل ليذهب هاربا من الوردية إلى بيته يجد نفسه في وقت واحد كما يقول « الآن أنا في الوردية . هارب من الوردية ... في الليل، وهارب من الليل » (٢) وتتلقاه سونا بالضحك والفرح ، لم تسأله كيف جاء ولا كيف هرب . وعندما تصدمه سيارة في طريق العودة ترفـض نداء زميـل له بالحضور لرؤية خليل زوجها قبل موته وتقول « لا ... لايقيم . هل هــو موجــود الآن في البيت ؟ لو كان موجــودا كنا إذن نكذب ، ولكن لأنه غير موجــود ... فنحن

(١) نفس المجموعة السابقة ، ص ٣٢
(٢) السكرة ورأس الرجل ص٢٣

لانكذب ، (١) وحينما يعلم خليل أنها أنكرته يقول « لم أنكرتنى إذن ... لم أعد موجودا فى نظرها » (١).

فهذا الاستواء بين الشىء وعكسه هو أساس الإحساس بالغربة من ناحية كما إنه أساس خلو الاشياء من المعانى،ولذلك فعندما يبنى القادم الجديد السور فى قصة « الخروج » لمحمد البساطى «يحيط بفراغ صغير أمام السقارة ، وضع داخله وابور السبرتو ... أخرجه من البقجة ، واسترخى للوراء ونظر ، ثم فجأة هدم السور » . (٢)

وينظر الغريب فى هذه القصص إلى العالم من خـــلال رؤية خالية من الارتباطات الزمانية والمكانية ذلك أن هذا العالم لم يعد عالمه تماما . فيشعر بطل قصة « المخطوبة » لبهاء طاهر عندما وقف أمام المرآة بأنه « شخص غريب » . يقول « وفى النهاية عندما وقفت أمام المرآة أصبحت وكأنى شخص غريب . لم أكن أكثر وسامة ،ولكنى كنت مختلفا »(٣) وعنـدما يسأله والد الفتاة « هل يفتح الشيش أم لا « نظر للشيش طويلا ولم يستطع أن يقطع برأى ».(٣) وهكذا تنعدم الارتباطات الحقيقية بين الظواهر ودلالتهـا حيث انعدمت الارتباطات الزمانية والمكانية بهذه الظواهر .

وموقف التغرب عند حافظ رجب ومحمد البساطى وبهاء طاهر وأمثالهم كما رأيناه هو تمهيد لموقف الغارق فى الغربة دون محاولة لتخطيها كما نرى عند

(١) س ٢٤ .
(٢) مجلة الهلال - أغسطس ١٩٧٠
(٣) مجلة الهلال ، صباح الخير ٩ مايو ١٩٦٨

إبراهيم أصلان وإبراهيم منصور وإبراهيم عبد العاطى وأمثالهم . فغريب حافظ رجب والبساطى وطاهر ، غريب يدرك ويعى ، وقد يقوم بمحاولة يائسة كما فعل بطل قصة « الكرة ورأس الرجل » لمحمد حافظ رجب من مجموعة الكرة ورأس الرجل . ولكن غريب أصلان ومن معه غريب غارق فى الغربة بلا احساس . فتحركات بطل قصة « الجرح » لإبراهيم أصلان منذ أن اصطحبته الفتاة لاجراء عملية استحمام لعجوز مريض ، وما توسط ذلك من مشاهد جنسية مثيرة تتم وكأن البطل لاشأن له بها بالمرة ، ويمارس كل ماتطلبه منه الفتاة فى آلية تامة دون اعتراض أو تفكير .(١)

وبدون سابق تفكير ينظر بطل قصة « التحرر من العطش » إلى صديقة صاحبه سيد ويقول لها : لحظة من فضلك ، وفى أقل من دقيقة واحدة كان قد تحرر من ثيابه كلها . وفتح باب الغرفة ودخل مرة أخرى . كانت تتطلع إلى المرآة المستطيلة التى تعلو المكتب القديم وتلملم شعرها الفاحم فوق رأسها. استرخى وراءها على الكنبة وازح ظهره على المسند الطرى . عاريا كما ولدته أمه وذراعاه مطروحتان بجوارة ، وعندما تتقدم من أمامه لتخرج « لم تصدر عنه أية حركة ، بل ظل عاريا وصامتا كما هو وعيناه خاليتا من كل تعبير (٢)

وفى قصة « البحث عن عنوان » نجد أنفسنا طوال الوقت أمام شخصيتين ، وإن كان الشك يتطرق إلينا كثيرا من خلال الحوار بينهما ،أن الشخصيتين

---

(١) مجلة جاليرى ٦٨ ، فبراير ٧١
(٢) لإبراهيم اصلان ، جاليرى ٦٨ ، فبراير ١٩٧١

ليساها بالضبط وذلك خلال اطار مصطنع من الضحك، انعدمت الصلة بينه وبين حيوية اللقاء المفروض وتتحول الاجابات إلى أشياء غير قاطعة بالمرة إلى ، فى الحقيقة لا أذكر تماما ، « لابأس » و « أعتقد أنك تذكره » و « فى الحقيقة لا أعمل عملاً محدداً » [1] .

ويفكر بطل قصة « فصول منسية من القوانين العامة للرعب » لابراهيم عبد العاطى فى « أوجه الشبه بين الأشخاص والكراسي » فيرى أن « الجلوس طويلا » يخلق المماثلة «وأنه» ليست هناك مواضيع عامة يمكن التوصل فيهاإلى نتائج» فقد « طغا عدم مبالاة تام،وقال لنفسه : لايعقل عدمالاكتراث أحداً » .

وهكذا « يقضى أيامه شبيهه بساعة أن » كان جالسا عـلى المقعد المجاور لنافذة الباص يحدق فى لاشيء ويفكر فى أحداث غير محددة » [2] . ويشعر بطل قصة « دعد » لإبراهيم عبد العاطى حينما يلاحظ نفسه بأنه شخص آخر » [3] ويقول فى قصة تقـارير إنه فى الحقيقة لايعرف فى أى أتجاه يمضي » . [4] ولقد حدد موقفالغربة هذا أساس سائر طقوس التغرب التى مارسها قصاصو مافوق الواقع وأعنى بذلك الانسحاب والمسخ والتحول ، والرفض ، والغموض .

* * *

ج ـ الإنسحاب ، والمسخ والرفــــض :

كان على فنان مافوق الواقع ــ امعانا فى تحقيق التغرب أن « يصير

(١) مجلة جاليرى ٦٨ ، فبراير ١٩٧١

(٢) ابراهيم اصلان ، جاليرى ٦٨ ، فبراير ١٩٧١

(٣) جاليرى ٦٨ ، ؛ ابريل ، مايو ١٩٦٨

(٤) ابراهيم عبد العاطى جاليرى ٦٨ ، ابريل ١٩٦٩ .

نفسه غريبا عن الأرض التي تضجره ، وأن يرفض المجتمع والعائلة اللذين نشأ فيهما ولم يكن لديه الخيار في ذلك »[1] .

وتحقيقا لهذا اتجه الفنان إلى الانسحاب والغموض حتى يستطيع أن يقضي على « الذات الأليفة التي لاتعدو كونها وهمية من أجل الوصول إلى الذات الحقيقة الفردية »[2] التي تكمن في وجدان الفنان الخاص وفي ذكراته وذلك عن طريق التأمل الداخلي « إذ ينبغي على من يريد فهم نفسه أن يحلل العناصر المتنوعة المتضاربة التي تدخل في تكوين شخصيته »[3] وهذا التأمل الداخلي هو الانسحاب والتراجع للغوص في الوجود الانساني الحقيقي .

ولعل محمد حافظ رجب أن يكون أبرز كتاب قصة ما فوق الواقـــع القصيرة في مصر اعتمادا على هذا الانسحاب بحيث لاتكاد تخلو قصة من قصصه من الاعتماد على الانسحاب الداخلي هذا ، كما نرى في انسحاب بطل قصة « الكرة ورأس الرجل » حينما تدور الأحداث داخل وجـــدانه الذاتي بشكل خاص ، فيقدم للاعبي الكرة رأسه بدلا من الكرة التي انتزعت جمهور قراء صحيفته قائلا « أردت أن أقول لكم . إن رأسي يساوي هـذه الكرة ، ولو تجربونه مرة . جربوه مرة »[4] .

---

(١) عصر السريالية ٤٦٤
(٢) المرجع السابق ، ص ١٩
(٣) مجموعة الكرة ورأس الرجل ، ص١٣
(٤) الكرة ورأس الرجل ، ص٣٩

وفى قصة « حديث بائع مكسور القلب » يعتمد هذا الانسحاب على نشاط الذاكرة والانسياب الحر للاوعى،فتصبح رأس البطل محطة الرمل . ويقول « مددت يدى ...... وحككت جلدة رأسي فوقعت عربة ... وسقط فاعل يحمل قفة تراب فوق كتفيه... فانحنيت لأساعده فدخلت من فتحة — عربة لورى ... ودون أن أحس راحو يحملون التراب فوقها ... وملئو العربة . . ولم انتبه اليهم الا عندما بدأوا يحفرون من جديد . وهوت معاولهم تنزع شعر رأسى فبدأ يتساقط ... فحككت جلدة رأسى مرة ثانية » (١) . ويمتد الانسحاب عند حافظ رجب ليشمل تراجعا عميقا فى تاريخ الانسان، فحينما يسأل الطبيب « ع» فى قصة « الثور الذى ذبح الرجل » قائلا له : قل لى ياشاطر ؟ من أى غابة جئت ؟ همهم « ع » من تحت الغطاء : من أخراج الملابو ياسيدى . ونزع نفسه من تحت اللحاف ... وحمله ... وأدلى به من النافذة... وهبط فوقه إلى الأرض ... صارخا صرخات مخيفة ، هربت على أثرها القرود القريبة مذعورة إلى أشجار الغابة المجاورة »(٢). وفى هذا التراجع يعود الإنسان حيوانا كما كان قبل التاريخ يشارك حيوانات الغابة وجودهم ، وهكذا يعيش الانسان فى انسحابه ذاكرته الحيوانية . فيجيب « ع » على الطبيب بأنه يعيش فى عصر الثيران الهائجة ، (٣) وكأن فنان مافوق الواقع يهدف من هذا الإنسحاب التاريخى إلى الوصول لمرحلة الخلق الإلهى ، وبهذا لا يعود

---

(١) الكرة ورأس الرجل ، ص ٣٩
(٢) المجموعة السابقة ، ص ٣٠
(٣) نفس المجموعة ، ص ٣١

الإنسان إنسانا يختار بحرية بين الخير والشر وإنما كائنا ينتمى إلى الخير تارة وإلى الشر تارة أخرى،فيوحى بذلك أنه أخضع للخير والشر دون أن يكون لإرادته الخاصة دور فى ذلك . (١) وهكذا يتردد « ع » فى الثور الذى ذبح الرجل بين الخير والشر بشكل يوحى بأن ممارسته لكل من الصفتين ممارسة خالية من عنصر الاختيار . ففى اللحظة التى هشم فيها زجاجة البيرة على اسفلت الزقاق بعدة ضربات ، وجحظت عيناه وهو يقترب حاملا أسنانها ، (٢) يقول بهدوء للملاكم « سأذبحك الآن ... لاتخف سأذبحك برفق » (٣) .

* * *

وأنسحاب الفنان إلى مرحلة الخلق الألهى تحقق له القدرة على تحويل العمل إلى رؤية سحرية نشأت فيما خفى من حياة الروح ، ومن هنا كثرت فى هذه الأعمال قدرة الفنان على التحول وعلى المسخ ،خاصة عند حافظ رجب ومحمود عوض عبد العال ومحمد الصاوى .

فتتحول رأسى البطل عند حافظ رجب إلى كرة فى قصة « الكرة ورأس الرجل » وإلى محطة عامرة بالحركة والبيع والشراء فى قصة «حديث مكسور القلب » ، ويتحول خليل إلى عمود نور فى قصة « مارش الحزن » ويمسخ البطل والناس إلى ثيران فى قصة الثور الذى ذبح الرجل » (٤)،وفى قصة «المقبرة

(١) فاولى . عصر السريالية ص ٦٠
(٢) الكرة ورأس الرجل ص ٣٥
(٣) ص٣٦
(٤) مجموعة الكرة ورأس الرجل ، صفحات ٣ — ٧ — ١٨ — ٢٩

وصراصير السور لمحمد الصاوى ، يتحول الرجل إلى صرصار له شارب والمرأة إلى فرسه.(١)

ويندمج هذا الانسحاب داخل الانسياب العام بشكل يجعل من الصعب فصله كما نرى فى أغلب قصص محمود عوض عبد العال ، ونورد منها هذا الجزء من قصة «زمن حدوث»

«العجوز : لعلها تمنت ذلك ليلة القدر . فأعطاها الله ما أرادت ... الرقبة الطويلة تمكنها من أكل أوراق الأشجار العالية ،وتعطيها مزاجا رائقا يضاهى مزاج البنات الكبار فى ليلة الهناء الأولى ... عن أبى ...عن جده... عن أمه... أنها ولدت فى فجر شبابها طفلا قردا وعندما تشاوروا فى أمره...

الأكبر : قالت أمه كلاما كثيراً فى الدفاع عن شرفها .

الأوسط : السلحفاة مدت رقبتها يوما وطبعت فى جبين السماء قبلة .

الأصغر : السماء .

العجوز : القبلة السماوية رحمة ... صدق يابنى العزيز » (٢) .

ويحدد هـذا الانسحاب والارتداد ملامح الرفض عند فنانى ما فوق الواقع . وهـذا الرفض إلى جانب أنه رفض للتعامل الخارجى ، فهو فى المحل الأول رفض للارتباطات الاجتماعية الممثلة فى الفكر واللغـة . ومن هنا اتجه

---

(١) محمد الصاوى : النور والعذراء ، ص٥

(٢) مجلة سنابل ، مايو ٧٠ ، كفر الشيخ .

هؤلاء الفنانون إلى البحث عن أفكار جـديدة في علاقات جديدة وإلى البحث عن لغه أخرى غير هذه اللغة المتعارفة ، إلى البحث عن لغة ذاتية تملك القدرة على التعبير عن الجدة المستحدثة في الأفكار . وهنـا كان الغموض في الأسلوب الفنى المساوى لغموض المحتوى المتجه دائمـا باطنيا في اتجاه الأغوار الداخلية. وكان هذا أهم اكتشاف حققه فنان مافوق الواقع ، باكتشاف اللغة الجديدة الماثلة في الذات الحقيقية والمعبرة عنها .

***

د : الكشف والغموض .

التجربة عند فنانى ما فوق الواقع فى الحقيقة تجربة صوفية بحتـة يمر فى بدايتها الفنان بمرحلة مجاهدة كبيرة يتعرض خلالهـا لألم بطولى كنوع من التكفير وذلك عن طريق استنزاف الجسد بالحط من ذاته الجسدية ، وانتحال الشرور الانسانية لتحريرها منهـا . فقد جاء بطل قصة « العودة إلى الدير الثانى » « لمحمد الصاوى » من العجمى حتى المكس سائرا على ركبتيه حاملا بين يديه زهفة نخيل ... يحمل فى جبينه حنينه فى العودة إلى اللون الأبيض المسجون الأبدى ... يحتفظ فى داخل ساقيه بذكريات ترنح الرمال والحصى تحت وقع خطاه ، [1] . ويصل استنزاف الجسد عند البطل مداه حينما وضع رأسه فوق نصل السكين ، فوق شريط الترام ، وتحركت العجلات . . أخـذ بقايا رأسه بين يديه ، وترك جسده ممددا ليجف فى خيوط الشمس [2] . ويستنزف بساطى

---

(١) محمد الصاوى ' الثور والعذراء ، ص ٣٦ .

(٢) المجموعة السـابقة ' ص ٤٥ .

جسده في فصوص الأفيون وتعاطى الحشيش فى قصة « شيكا بيكا » . وتقدم بطلة « المقبرة وصراصير السور » جسدها في تجارب استنزاف عديدة » (١) .

واستنزاف الجسد على هذا النحو الذى رأيناه عند الصاوى يحقق فى التجربة الصوفية ما يعرف بالمقام الذى يعرفه صاحب الرسالة القشيرية بأنه ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب بمايتوصل اليه بنوع تصرف. ويتحقق به بضرب تطلب ومقاسات تكلف » (٢) . وذلك فى محاولة لتحقيق الصفاء الروحى الموصل لحالة المكاشفة الخالصة ذات الرؤيا الحدسية .

وتتميز رؤية المكاشفة هذه بأنها رؤية غامضة زائغة لا تستطيع أن نلملم أطرافها ، ولا أن نحيط بها ، وإن كنا نستطيع أن نعيشها انفعاليا إذا ماتمكنا من الوصول إلى مكاشفة مماثلة .

فمهما حاولنا أن نقدم من تفسيرات لقصص كاتب مثل محمود عوض عبد العال » (٣) فإننا لن نستطيع بحال من الأحوال أن ندرك عمق التجربة فى غموضها إلا إذا كنا على نفس المستوى من الادراك الحدسي .

---

(١) الثور والعذراء . صفحة ٧٣ ، وصفحة ٥ .

(٢) القشيرى . ابو القاسم عبد الكريم هوازن . الرسالة القشيرية فى علم التصوف ، ص ٥٣ .

(٣) من هذه القصص . زمن حدوث ' مجلة سنابل ، مايو ١٩٧٠ - اعلانات مبوبة ، مجلة سنابل ١٥ مارس ١٩٧١ - تكوينات ، مجلة سنابل ، يناير ١٩٧٢ - في القطار مجلة الموقف الأدبي ، اكتوبر ١٩٧١ .

ولاتقف المشابهة بين التجربة الصوفية وتجربة مافوق الواقع عند حد المحتوى الانفعالي في المكاشفة فحسب ، بل إن تجربة ما فوق الواقع تقترب في استخدامها للغة الغامضة ممايعرف في التجربة الصوفية بالحال . ويعرفه صاحب الرسالة القشيرية بأنه « معنى يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب ولااكتساب»[1] وتتحول اللغة في الحال عند قصاصي مافوق الواقع إلى مايشبه الطلاسم السحرية التي فقدت الارتباط بعضها ببعض ، وفقدت كل الدلالات الاجتماعية . وتصبح احالات إلى حال لاسبيل إلى إدراكه بالمدركات الحسية المادية . يقول محمد ابراهيم مبروك في قصة « نزف صوت صمت طائر » « ظللت اراهم وهم يعبرون متطلعين إلى عيني وما زالوا يرون ملامحي القديمة... ولما لم يروا داخل حاجزي الزجاجي شيئا أداروا ناحية الطريق وجوههم وواصلوا الخوض فيه ... وعيونهم أسطح بحيرات جامدة لم تهتز . وفي عاصفة الظلمة التي خلفتهم تذكرت يوم كان لي لسان بأكمله، يوم كفوا عن السير في ليل الخميس ، وأسرعت الخطوات لتنقطع ويمسي الطريق خاليا . وتتبعتهم ليلتها حتى أيقظتهم من خميس زوجاتهم على صوت الغربة ، وأنا أسقطها بين المرتفعات التي قامت في المنخفضات . تصلبوا في الفراش واللهاث يتباطأ في فزع ووجوههم إلى أعلى يحدقون في أسف الضوء الأحمر ، وليس ثمة قدرة على تغيير الوضع »[2] . ويقول محمد الصاوي في قصة « قواقع نهر الجفاف » « حاول أن يقهقه ... فقهقهة ... قا ... قا ... قا ... قاقاقا .. قي قي قي ...

---

(١) الرسالة القشيرية، ص ٥٠٤ .

(٢) جاليري ٦٨ ، ابريل ٦٩ .

تريك تراك ... تروك تريك ... تيب توب ... بيك تيك ... قاقاقا ، (١) .

***

وهكذا اقتربت تجربة ما فوق الوعى بعمقها الصوفي من أن تكون تجربة روحية بديلة عن التجربة الدينية التى ترك الايمان بهـا انسان ما فوق الواقع ضمن ما تركه من التجارب السالفة .

***

(١) مجموعة الثور والعذراء ، ص ص ١٣٧ — ١٣٨ .

خاتمة

وهكذا يتضح لنا :

أن القصة القصيرة فى العصر الحديث فى مصر بدأت مضطربة مترددة. فنادى الرواد الأوائل بالواقعية وفهموها على إنها التناول للقضايا الاجتماعيه والاهتمام بالبيئة الإجتماعية. وكان المزاج الرومانسى هو المسيطر على الفكر المصرى آنذاك لهذا فقد دارت قصص أولئك الرواد داخل التكوينات الرومانسية .

ثم ظهر الاتجاه الرومانسى بشكل واضح بتأثير من حركة الترجمة التى كانت رومانسية فى أغلبها. ومن التكون النفسي للعقلية المصرية. وتعرض الرومانسيون فى قصصهم القصيرة لسائر القضايا الرومانسية التى عرفتها الأداب الغربية ، فكانت الرومانسيه الإجتماعية معالجة للقضايا الإجتماعية فى شكل رومانسى، وكانت الرومانسية التاريخية احياء للتاريخ المصرى والعربى فى شكل رومانسى لاتخاذه بداية منطلق نحو المستقبل وكانت الرومانسية التحليلية اهتماما بالذات الفردية فى مشاكلها الخاصة وأمراضها وشذوذها .

وقد مهدت هـذه الاتجاهات الرومانسيه للحركة الواقعية بعد ذلك بما اشتملت عليه من معالجة للقضايا الإجتماعية، ووصف للمجتمع ، واهتمام بالبحث والتقصى فى المعارف الإنسانية ، والبحث فى اهتمامات الفرد فى علاقته بنفسه وبالمجتمع .

وقد ترددت القصة الواقعية القصيرة فى بداية تمثلها بين أشكال فنية ناقصة فى محاولة للتوصل إلى شكل كامل للقصة الواقعية التى استقرت مضمونا وشكلا فى واقعيتها الإجتماعية. فمن حيث المضمون تناولت الحياة الإجتماعية فى ارتباطها ببيئة محددة محلية مع التركيز على الجوانب المظلمة فى حياة الإنسان ، واعتبار

الإنسان إلى حد ما مصدر شرور هذا العالم . ومن حيث الشكل اقتربت القصة إلى أن تكون لحظة منفصلة أو موقفا عابرا من مواقف الحياة الكثيرة مع الاهتمام بدراسة البيئة فى تفاصيلها .

ولم يتحقق للقصة القصيرة تفرد اللحظة أو الموقف وخلوها من التفاصيل والاستطرادات معتمدة على التركيز ، إلا من خلال الواقعية المتفائلة التى كانت فى أساسها رؤية نامية، درست فى بدايتها حياة الكادحين واصرارهم على العمل وموقفهم من أجيال التخلف السابقة ، ثم اتسعت لتشمل الحيـاة بأسرها فى رؤياها المشرقة الخـيرة ، وفى نظرتها للانسان على إنه كائن نبيل متعاطف ، يحب الآخرين ويتعاون معهم ويذوب فى وجدانهم .

وإلى جانب الواقعية الإجتماعية والواقعية المتفائلة كانت هناك واقعية أخرى هى الواقعية الفلسفية . وقد حاولت هذه الواقعية أن تفلسف الوجود الإنسانى والواقع البشرى فى نظرية متكاملة تأخذ موقفا محددا من الإنسان ومن الحياة وإن كانت الواقعية الفلسفية فى القصة المصرية القصيرة قـد اكتفت بتقديم محاولات فردية لاتمثل اتجاها عاما .

ولقد كانت الواقعية الإجتماعية والواقعية المتفائلة والواقعية الفلسفية اتجاهات تنبع أساسا من طبيعة الرؤية البشرية . وهناك اتجاهات واقعية أخرى لاتنبع من الموقف الانسانى قدر ماتنبع من الشكل الصياغى ،ومن هنا كانت الواقعية التحليلية وواقعية تيار الوعى . فقـد اهتمت الواقعية التحليلية بتناول القضايا الإجتماعية فى واقعيتها خلال أسلوب تحليلى يهتم بالدوافع والمبررات ويدرس الشخصية على إنها حالة معملية . أما تيار الوعى فقـد اتجـه إلى دراسة القضايا الفردية من خلال التداعى الحر المارس فى العلاج النفسى .

ولقد كانت قصة تيار الوعي تمهيداً للاتجاه الثالث في القصة المصرية وهو اتجاه مابعد الواقعية المتجه إلى عالم مابعد الواقع، لاهتمام قصة تيار الوعى بتناول قضايا العبث والوجود من ناحية ولاتجاهها بعدذلك إلى رصد تموجات اللاوعى من ناحية أخرى .

واتجهت القصة المصرية القصيرة بعد ذلك فى ظل اتجاه مابعد الواقع إلى البحث عن الوجـــود الحقيقى فى الذات الحقيقية . وقامت أسطورة القصة السريالية القصيرة على مجموعة أسس أساسية ترتبط ببعضها ارتباطا عليا . فقد أدى أول هذه الأسس وهو اليأس إلى انسحاب الإنسان داخل وجوده الخاص فى محاولة للوصول إلى شىء حقيقى ، ودفعه هذا الانسحاب أو الارتداد إلى أن يمتلك قدرة المسخ والتحويل مماجعله يكتفى بعالمه الخاص ويرفض ماعداه من أسس ومتواضعات خارجية، وفى مواجهة هذا الرفض كانت رحلة الكشف الصوفية التى اعتمدت على الغموض فى الرؤية والأسلوب .

وهكذا قربت قصة ما بعد الواقع أن تحل محل العقيدة الدينية عند الفنان السريالى بتجربتها الصوفية العمقية ، ورؤيتها الحدسية الشاملة .

* * *

أهم المراجع والمصادر

أولا :

أ ـ مراجع عربية

(١) أحمد عصام الدين : الوجودية فى القصة القصيرة ، بحث، مجلة القصة ، العدد الثانى عشر — ديسمبر ١٩٦٤ .

(٢) أحمد عبد الرحيم مصطفى : توفيق الحكيم، أفكاره وآثاره — المطبعة النموذجية — القاهرة .

(٣) اسماعيل بسيونى هزاع (الدكتور) : قصة الذرة ، المكتبة الثقافية ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٠ .

(٤) أيدل ، ليون : القصة السيكلوجية ، دراسة فى علاقة علم النفس بفن القصه ، ترجمة محمود السمرة ، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت ١٩٥٩ .

(٥) بريتشارد ، ا . ايفانز : الانثربولوجيا الاجتماعية ، ترجمة د . أحمد أبو زيد ، منشأة المعارف — الاسكندرية ١٩٦٠ .

(٦) تشارلتون ، هـ . ب : فنون الأدب ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٤٥ .

(٧) توفيق الحكيم : زهرة العمر ، مكتبة الآداب — القاهرة .

(٨) توفيق الحكيم : فن الأدب ، مكتبة الآدب — القاهرة .

(٩) توماس ، هنرى ودانالى توماس : أعلام الفن القصصي ، ترجمة عثمان نويه — سلسلة الألف كتاب ، العدد ٤٨ ، القاهرة .

(١٠) ثروت أباظة : أمين يوسف غراب وجائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة ، مقال، مجلة المجلة ،يناير ١٩٦٥ .

(١١) جرجى زيدان : تاريخ آدب اللغة العربية ، ط . علق عليها وراجعها شوقى ضيف ، دار الهلال – . القاهرة .

(١٢) الحصرى : أبواسحاق : زهر الأداب ، وثمر الألبـاب ، جـ ١ – المكتبة التجارية – القاهرة .

(١٣) ديلايورت ، ل . : بلاد ما بين النهرين ، ترجمة محرم كمال ، مجـوعـة الألف كتاب القاهرة .

(١٤) رتشاردز ، ايفور : مبادىء النقد الأدبى ، ترجمة د . مصطفى بدوى ؛ ط . مطبعة مصر – القاهرة ١٩٦٣ .

(١٥) رشاد رشدى (الدكتور) : فن القصـــة القصيرة ، مكتبة الانجلو ، القاهرة .

(١٦) سليم حسن (الدكتور) : الأدب المصرى القديم ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ،القاهرة١٩٤٥

(١٧) سهير القلماوى (الدكتورة) وآخرون : مذاهب النقد الأدبى – كتب ثقافية، الكتاب الثانى عشر – الدار القومية – القاهرة .

(١٨) شكرى عياد (الدكتور) . تجارب فى الأدب والنقـد : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٧ .

(١٩) شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر – معهد الدراسات العربية ٦٧ ، ١٩٦٨ ، القاهرة .

(٢٠) شوقى ضيف (الدكتور): الأدب العربى المعاصر فى مصر ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥

(٢١) طه محمود (الدكتور) : القصة فى الأدب الإنجليزى ، بحث ، مجلة القصة، العدد الرابع ، أبريل ١٩٦٤

(٢٢) عباس خضر : فقيدنا محمد عبد الحليم عبد الله ، الملحق الأدبى للأخبار (مقال) ، القاهرة ١٩٧٠/٧/٥ .

(٢٣) عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٢٠، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٢٤) عبد المحسن طه بدر (الدكتور) : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ ، ١٩٣٨) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٢٥) فال ، جان : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٢٦) فاولى ، والاس : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٧ .

(٢٧) فتحى الابيارى : محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ١٩٦١ .

(٢٨) فؤاد دواره : فى القصة القصيرة ، سلسلة الألف كتاب ، ط . مركز كتب الشرق الأوسط . القاهرة ١٩٦٦ .

(٢٩) فؤاد كامل عبد العزيز : فلاسفة وجوديون ، كتب ثقافية ، الكتاب الثامن ، الدار القومية ، القاهرة .

(٣٠)فوزى سليمان : ابراهيم المصرى ، حياته وأدبه ، مطبعة النصر ، القاهرة ١٩٦٥

(٣١) فريفيل ، جون : الأدب والفن فى ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشى ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

(٣٢) القشيرى ، أبو القاسم عبد الكريم هوازن : الرسالة القشيرية ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٣٣) لويس عوض : فى الأدب الانجليزى الحديث ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٥٠

(٣٤) لويس عوض (الدكتور) : الاشتراكية فى الأدب ، دار الآداب ، ط . أولى ، بيروت ١٩٦٣ .

(٣٥) محمد أمين حسونة : كفاح الشعب من عمر مكرم إلى جمال عبد الناصر ، المجلد الأول (الوعى القومى) القاهرة ١٩٥٥

(٣٦) محمد جابر الحينى (الدكتور) : الأدب والدين ، بحث ، مجلة الأدب ، العدد الأول ، القاهرة ، مارس ١٩٥٦ .

(٣٧) محمد حامد شوكت (الدكتور) : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ، دار الفكر العربى ، القاهرة .

(٣٨) محمد رفعت : تاريخ مصر السياسى ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٠

(٣٩) محمد زكى العشماوى (الدكتور) : دراسات فى النقد المسرحى ، دار الكتب الجامعية ، ط . أولى ، الاسكندرية ١٩٦٩ .

(٤٠) محمد صـادق الجباخنجي : فنون التصوير المعاصرة ، المكتبة الثقافية ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦١ .

(٤١) محمد على أبو ريان (الدكتور) : فلسفة الجمال ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٤ .

(٤٢) محمد غلاب (الدكتور) : الروايات الواقعيه فى القرن التاسـع عشر ، كتب ثقافية ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٠ .

(٤٣) محمد غنيمى هلال (الدكتور) : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٦١ .

(٤٤) محمد غنيمى هلال « : الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة .

(٤٥) محمد غنيمى هلال « : النقد الأدبى الحديث ، دار مطابـــع الشعب ، ط . ثالثة ، القاهرة ١٩٦٤ .

(٤٦) محمد محمود : غربة الإنسان المعاصر ، بحث ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد الثالث ، القاهرة ، مايو ١٩٦٥ .

(٤٧) محمد مندور (الدكتور) : فى الأدب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط . ثالثة ، القاهرة ١٩٥٦ .

(٤٨) محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

(٤٩) محمود تيمور : محاضرات فى القصص فى أدب العرب ، ماضيه وحاضره ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٥٨ .

(٥٠) محمود تيمور : دراسات فى القصة والمسرح ، مكتبة الآداب ، القاهرة

(٥١) مصطفى سويف (الدكتور) : الأسس النفسية للابداع الفنى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥١ .

(٥٢) مصطفى صفوت (الدكتور) : مصر المعاصرة وقيام الجمهورية العربية المتحدة، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .

(٥٣) مصطفى محمود : الأحلام ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة ١٩٦٢ .

(٥٤) موسى سليمان : الأدب القصصي عند العرب ، منشورات دار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٦ .

(٥٥) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ، المقدمة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٣ .

(٥٦) نعمات أحمد فؤاد : أدب المازنى ، مكتبة الخانجى ، مصر ١٩٥٤ .

(٥٧) يحى حقى : فجر القصة المصرية ، المكتبة الثقافية – العدد السادس – الدار القومية – القاهرة .

(٥٨) يوسف الشارونى : كلمة حب إلى عبد الحليم عبد الله ، مقال – جريدة الأخبار القاهرية (١٩٧٠/٧/١) .

(٥٩) يوسف الشارونى : اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، دار الكاتب العربى – القاهرة ١٩٦٩ .

المراجع الأجنبية

(1) Abdel - Aziz Abdel - Meguid:The Modern Arabic short story, Maarff Press, Cairo 1959

(2) Cassell:s Encyclopaedia of literature, Cassell & company litd, London, First Pubiished, 1953

(3) Clark, B.H. & Lieber, Moxim:
Great short stories of the world,
London, 1937.

(4) Encyclopaedia Britannica, Fourteenth Edition.

(5) English short stories of to day, Oxford University press, London 1948.

(6) Hawthorne, N.: Twice told tales and other short stories, washington square press, New Yourk, 1959.

(7) Heming .way , E ;The short stories of Ernest Hemingway, the Modern library, New Yourk.

(8) kettle, A.: An Introduction to the English Novel, london 1953.

(9) Simpson, Gearge G.; The Meaning of Evolution, Montor Books U.S.A.

ثانيـــاً : المصادر

أهم الكتب والمجموعات القصصية التي جاء ذكرهـا في البحث

(١) ابراهيم المـــازني : أحاديث المازني ، كتب ثقافيه ، العدد ١١٣ - الدار القومية - القاهرة .

(٢) « « « : حصاد الهشيم : كتب ثقافية ، الدار القومية ١٢ اكتوبر ١٩٦١ - القاهرة .

(٣) « « « : خيوط العنكبوت ، كتب ثقافية ، الدار القومية أكتوبر ١٩٦٠ - القاهرة .

(٤) « « « : سبيل الحياة ، كتب ثقافية ، العدد ١٤٢ ، الدار القومية ، القاهرة .

(٥) « « « : صندوق الدنيا . كتب للجميع - مايو ١٩٤٨

(٦) « « « : في الطريق ، كتب ثقـــافية ، الدار القومية ، مارس ١٩٦١ .

(٧) « « « : مختارات من أدب المازني ، كتب ثقافية ، العدد ١٨ - الدار القومية - القاهرة .

(٨) إبرهيم المصري : الإنســان والقدر ، الكتاب الذهبي ، سبتمبر ١٩٥٩ ، القاهرة .

(٩) « « « : صراع الروح والجسد ، الكتاب الذهبي ، مارس ١٩٦١ .

(١٠) ابراهيم المصرى : قلوب الناس ، دار الكاتب المصرى - يوليو ١٩٤٧ - القاهرة .

(١١) : الكأس الأخيرة ، كتاب اليوم ،مؤسسة الأخبار، القاهرة .

(١٢) : كأس الحياه ، دار المعارف ، مصر ١٩٤٧ .

(١٣) ابراهيم الوردانى : عيون ساحرة ، منشورات دار المكتب التجارى، بيروت، فبراير ١٩٦١ .

(١٤) إحسان عبدالقدوس : بنت السلطان ، دار الهلال - القاهرة .

(١٥) : عقلى وقلبى ، الكتاب الذهبى - يونية ١٩٦٣ القاهرة .

(١٦) : منتهى الحب ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، فبراير ١٩٦٠ ، القاهرة .

(١٧) : النساء لهن أسنان بيضاء ، كتاب اليوم ، مؤسسة الأخبار القاهرة .

(١٨) ادوار الخراط : الحيطان العالية، القاهرة، ١٩٥٩ .

(١٩) أمينة السعيد : الهدف الكبير ، الكتاب الفضى ، مايو ١٩٥٨ ، القاهرة .

(٢٠) أمين يوسف غراب : أشيـــاء لا تشترى ، الكتاب الذهبى ، ديسمبر ١٩٦٣ .

(٢١) أمين يوسف غراب : امرأة غير مفهومة ، الكتاب الذهبي ، يوليو ١٩٦٤ .

(٢٢) : طريق الخطايا ، كتب للجميع ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

(٢٣) : نساء الآخرين ، الكتاب الذهبي ، العدد الثامن والتسعون ، روز اليوسف ـ القاهرة .

(٢٤) : نساء في حياتي ، كتب للجميع ، القاهرة ، ١٩٥١

(٢٥) تشيكوف ، أنطون . قصص وروايات قصيرة ، ترجمة د . محمد القصاص ، دار القومية العربية للطباعة ـ القاهرة .

(٢٦) تورجينيف : ملكة البسطوني ، ترجمة اسماعيل النحراوي ، مطبوعات الشرق ـ القاهرة .

(٢٧) توفيق الحكيم : أرني الله ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

(٢٨) : شجرة الحكم ، الكتاب الذهبي ، يناير ١٩٥٣ ، روز اليوسف ، القاهرة .

(٢٩) قصص توفيق الحكيم ، دار سعد ، مصر ١٩٤٩ .

(٣٠) جاذبية صدقي : شيء حرام ، الكتاب الذهبي ، يونية ١٩٥٩ .

(٣١) ليلة بيضاء : الكتاب الذهبي ، يونيو ، ١٩٦٠ .

(٣٢) : الليل طويل ، الكتاب الذهبي ، يوليو ١٩٦١ .

(٣٣) حافظ ابراهيم : ليالي سطيح ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٤ .

(٣٤) حسن البنداري : الجرح، دار النشر للجامعيين، القاهرة ١٩٧١ .

(٣٥) ساهيا ، الكسندو : قصص قصيرة لالكسندو ساهيا ، مركز العلاقات الفنية والأدبية ، القاهرة ١٩٥٧ .

(٣٦) سعد مكاوى : شهيرة ، الكتاب الفضى ، مارس ١٩٥٩ .

(٣٧) « « : فى قهوة المجاذيب ، الكتاب الذهبى ، أبريل ١٩٥٥ .

(٣٨) « « : الماء العكر ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٦ .

(٣٩) « « : نساء من خزف ، كتب للجميع ، أبريل ١٩٤٨ .

(٤٠) شحاته عبيد : درس مؤلم ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤

(٤١) شكرى محمد عياد : طريق الجامعة ، الكتاب الماسى ، العدد ١٧ ـ الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

(٤٢) صالح جودت : فى فندق الله ، الكتاب الفضي، يونيو ١٩٥٩ .

(٤٣) صالح مرسي : خطاب إلى رجل ميت، الكتاب الذهبى ، أبريل ١٩٦٧

(٤٤) « « : الخوف ـ دار النشر المصرية ، القاهرة .

(٤٥) صبرى العسكرى : قيود محطمة ـ دار الحرية للطباعة والنشر ـ دمنهور

(٤٦) صبرى موسى : حادث النصف متر ، الكتاب الذهبى ، الكتاب السابع والتسعون ـ روز اليوسف ـ القاهرة .

(٤٧) صبرى موسى : حكايات صبرى موسى، الكتاب الذهبى، أكتوبر ١٩٦٣

(٤٨) « « : وجها لظهر : الكتاب الذهبى ، يوليو ١٩٦٦ .

(٤٩) صلاح ذهني : الأيام الجميلة ، الكتاب الذهبي ، سبتمبر ١٩٥٤ ، روز اليوسف - القاهرة .

(٥٠) صلاح ذهني: جاء الخريف ، الكتاب الذهبي ، فبراير ١٩٥٣ روز اليوسف - القاهرة .

(٥١) صلاح ذهني : ضحكات أبليس ، كتب للجميع ، فبراير ١٩٥٥ .

(٥٢) صلاح حافظ . الولد الذى جعلنا لا ندفع نقوداً ، الكتاب الذهبي ، يونيو ١٩٦٧ .

(٥٣) صوفي عبد الله: كاهن عيوشة ، كتب للجميع ، سبتمبر ١٩٥٦ .

(٥٤) صوفي عبد الله : مدرسة البنات ، الكتاب الذهبي - أغسطس ١٩٥٨ .

(٥٥) « « : نصف امرأة ، الكتاب الذهبي ، يناير ١٩٦٢ .

(٥٦) ضياء الشرقاوى :رحلة في قطار كل يوم، الكتاب الماسي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٥٧) ضياء الشرقاوى :سقوط رجل جاد ، الكتاب الماسى ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧ .

(٥٨) طه حسين : المعذبون في الأرض - سلسلة اقرأ - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٥ .

(٥٩) عائشة عبد الرحمن (دكتورة بنت الشاطىء): امرأة خاطئة، الكتاب الفضي سبتمبر ١٩٥٨ .

(٦٠) عائشة عبد الرحمن (دكتورة بنت الشاطىء) : سر الشاطىء ، الكتاب الذهبي ، نوفمبر ١٩٥٢ .

(٦١) عباس خضر : البنت علية ، الكتاب الذهبي ، ديسمبر ١٩٦٠ .

(٦٢) عبد الرحمن الخميسي : قمصان الدم ـ دار النشر المصرية ـ القاهرة .

(٦٣) » » لن نموت ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٥٣ .

(٦٤) عبد الرحمن الشرقاوي : أرض المعركة ، مطبعة الاعتماد ـ مصر .

(٦٥) عبد العال الحمامصي : للكتاكيت أجنحة ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ١٩٦٧ .

(٦٦) عبد العزيز البشري : المختار ، مطبعة المعارف ، مصر ١٩٣٧ .

(٦٧) عبد الفتاح رزق : ع الربابة يازمن ، الكتاب الذهبي ، يونية ١٩٦٥ .

(٦٨) عبد المنعم صبحي : «مترجم» قصص سوفيتية ـ دار النشر المصرية ـ القاهرة :

(٦٩) عبد المنعم صبحي : «مترجم» الأكواخ والمصانع ، قصص روسية ، دار النشر المصرية ـ القاهرة .

(٧٠) علاء الديب : القاهرة ، الكتاب الذهبي أكتوبر ١٩٦٤ ، روز اليوسف القاهرة .

(٧١) عيسى عبيد : إحسان هانم ، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٤ .

(٧٢) عيسى عبيد : ثريا ، مكتبة الوفد ، القاهرة ١٩٢٢ .

(٧٣) فاروق خورشيد : الكل باطل ، الكتاب الذهبي ، يونية ١٩٦١ .

(٧٤) فتحي غانم : تجربة حب ، الكتاب الذهبي ، فبراير ١٩٥٨ .

(٧٤) فتحى غانم : سور حديد مدبب ، الكتاب الذهبي ، ديسمبر ١٩٦٤.

(٧٥) قدري قلعجي : (مترجم) قصص مختارة من الأدب الفرنسي ، دار النشر العربية ، بيروت ١٩٤٨ .

(٧٦) كامل زهيرى : ممنوع الهمس ، الكتاب الذهبي ، روز اليوسف ، القاهرة .

(٧٧) محمد أحمد جاد المولى وأخرين : قصص العرب – دار احياء الكتب العربية – القاهرة ١٩٥٥ .

(٧٨) محمد تيمور : مؤلفات محمد تيمور – ج ١ مطبعة الاعتماد ، ط.أولى – القاهرة ١٩٢٢ .

(٧٩) محمد حافظ رجب : غرباء ، الكتاب الماسي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٨٠) محمد حافظ رجب : الكرة ورأس الرجل ، كتابات جديدة – دار الكاتب العربي ،القاهرة .

(٨١) محمد الصاوى ، الثور والعذراء ، دار لوران للطباعة والنشر – الاسكندرية ١٩٧٠ .

(٨٢) محمد صدقى : الأيدى الخشنة ، القاهرة .

(٨٣) محمد عبد الحليم عبد الله : أشياء للذكرى ، مكتبة مصر – القاهرة .

(٨٤) « « « « : ألوان من السعادة ، مكتبة مصر – القاهرة

(٨٥) « « « « : الضفيرة السوداء ، مكتبة مصر – القاهرة .

(٨٦) « « « « : الماضي لا يعود ، مكتبة مصر – القاهرة .

(٨٧) محمد عبد الحليم عبدالله : النافذة الغربية ، دار الفكر العربى —
(٨٨) محمد فريد أبو حديد : مع الزمان ، كتب للجميع ، مارس ١٩٥٤ .
(٨٩) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٤ .
(٩٠) محمود البدوى : الأعرج فى الميناء ، الكتاب الفضى ، ديسمبر ١٩٥٨ .
(٩١) « « : العربة الأخيرة ، الكتاب الذهبى ، فبراير ١٩٦١ .
(٩٢) « « : عذراء ووحش: الكتاب الذهبى ، مايو ١٩٦٣ .
(٩٣) « « : ليلة فى الطريق ، الكتاب الذهبى ، سبتمبر ١٩٦٢ .
(٩٤) محمود تيمور : أبو الشوارب ، ط . أولى — القاهرة ١٩٥٣ .
(٩٥) « « : إحسان لله ، ط . ثانية — القاهرة .
(٩٦) « « : أنا القاتل — دار القلم — مصر .
(٩٧) « « : دنيا جديد — مكتبة الآداب — القاهرة .
(٩٨) « « : الشيخ جمعة وقصص أخرى ، المطبعة السلفية ، ط . ثانية، القاهرة ١٩٢٧ .
(٩٩) « « : الشيخ سيد العبيط وقصص أخرى — القاهرة ١٩٢٥
(١٠٠) « « : الشيخ عف الله ، القاهرة ١٩٣٦ .
(١٠١) « « : فرعون الصغير ، كتب للجميع ، ط . ثانية — القاهرة ١٩ ٨ .
(١٠٢) « « : قلب غانية ، القاهرة ١٩٢٧ .
(١٠٣) « « : كل عام وأنتم بخير ، ط . ثانية ، مكتبة الآداب — القاهرة ١٩٥١ .

(١٠٤) محمود تيمور : مكتوب على الجبين ، ط . ثانية ـ القاهرة .
(١٠٥) « « :الوثبة الأولى ، دار النشر الحديث ، القاهرة ١٩٣٧ .
(١٠٦) محمود السعدنى : الأفريكى ، الكتاب الذهبى ، مارس ١٩٦٥ .
(١٠٧) « « :جنة رضوان ، الكتاب الذهبى ، سبتمبر ١٩٥٦ .
(١٠٨) « « :السماء السوداء ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧ .
(١٠٩) محمود طاهر حقى : بسمات ساخرة ، كتب للجميع ، مارس ١٩٥١ .
(١١٠) « « :غاديات رائحات ، كتب للجميع ، ديسمبر ١٩٤٨ .
(١١١) محمود طاهر لاشين : سخرية الناى ، القاهره ١٩٢٦ .
(١١٢) « « : يحكى أن ، تقديم أحمد زكى أبو شادى ـ القاهرة ١٩٢٨ .
(١١٣) محمود كامل حسن : آبار فى الصحراء ، كتب للجميع ، ١٩٤٨ .
(١١٤) « « :أرواح بين السحب ، الكتاب الماسى ، العدد ٢٢ ـ الدار القومية ـ القاهرة .
(١١٥) محمود كامل حسن : الرجال منافقون ، دار المعارف ، مصر ١٩٤٢ .
(١١٦) « « : لاعبات بالنار ، كتب للجميع ، نوفمبر ١٩٥٥ .
(١١٧) موسى صبرى: حبيبى اسمه الحب ، الكتاب الذهبى ، سبتمبر ١٩٦١ .
(١١٨) مصطفى لطفى المنفلوطى : العبرات ، المكتبة التجارية الكبرى ـ ط ١٦ القاهرة ١٩٥٦ .
(١١٩) « « : النظرات ، المكتبه التجارية الكبرى ـ القاهره .
(١٢٠) مصطفى محمود : أكل عيش ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة ١٩٦٠ .

(١٢١) مصطفى محمود : شلة الأنس ، ط مطابع مؤسسة الأهرام .
(١٢٢) « « : عنبر ٧ ،مطبعة مؤسسه الأهرام - القاهرة .
(١٢٣) نجيب محفوظ : بيت سيء السمعة : مكتبة مصر - ط ثانية - القاهرة ١٩٦٦ .
(١٢٤) نجيب محفوظ : تحت المظلة ، مكتبة مصر،القاهرة .
(١٢٥) « « : خمارة القط الأسود ، مكتبة مصر ط أولى - القاهرة ١٩٦٨ .
(١٢٦) نجيب محفوظ : دنيا الله ، مكتبة مصر ، القاهرة .
(١٢٧) نجيب محفوظ : همس الجنون ، مكتبة مصر ط خامسة ، القاهرة ١٩٦٦ .
(١٢٨) نوال السعداوى : حنان قليل ، الكتاب الذهبى - روز اليوسف - القاهرة
(١٢٩) « « : لحظة صدق، الكتاب الذهبى - فبراير ١٩٦٥ .
(١٣٠) هوميروس : إلياذة هوميروس ، ترجمة نثرية للملحمة الشعريه ، ترجمة عنترة سلام الخالدى ، دار المعارف - مصر ١٩٤٧ .
(١٣١) هوميروس : أوديسة لهوميروس ، ترجمه أمين سلامة - بنك الأدباء القاهرة ١٩٦٠ .
(١٣٢) يحي حقى : أم العواجز ، الكتاب الذهبى ، أغسطس ١٩٥٥ .
(١٣٣) يوسف ادريس : آخر الدنيا ، الكتاب الذهبى ، فبراير ١٩٦١ .
(١٣٤) يوسف ادريس : لغة الآى آى، الكتاب الذهبى ، اكتوبر ١٩٦٥ .
(١٣٥) يوسف الشارونى : رسالة إلى امرأة ، الكتاب الذهبى، سبتمبر ١٩٦٠ .

(١٣٦) يوسف الشارونى : العشاق الخمسة ، الكتاب الذهبى ، ديسمبر ١٩٥٤
(١٣٧) يوسف السباعى : بين أبو الريش وجنينة ياميش ، القاهرة ١٩٥٠ .
(١٣٨) « « : ليلة خمر ، الكتاب الذهبى ، يناير ١٩٥٤ .
(١٣٩) « « : الوسواس الخناس ، الكتاب الذهبى ، ١٩٥٦ .
(١٤٠) « « : يا أمة ضحكت ، الكتاب الذهبى ، فبراير ١٩٥٥ .

ثالثا : الدوريات

تطلب هذا البحث الاطلاع على عدد من المجلات المصرية والعربية فى أعداد متفاوتة. وتواريخ وأرقام الأعداد التى استشهدت منها مثبت فى هوامش البحث الجانبية، ولذلك أكتفى هنا بذكر أسماء أغلب هذه المجلات .

١ ـ مجلة الأدب ـ القاهرة
٢ ـ مجلة الثقافة ـ القاهرة .
٣ ـ مجله جاليرى ٦٨ ـ القاهرة .
٤ ـ مجلة حوار ـ بيروت .
٥ ـ مجلة الرسالة ـ القاهرة .
٦ ـ مجلة الرواية ـ القاهرة .
٧ ـ مجلة سنابل ـ كفر الشيخ .
٨ ـ مجلة الشهر ـ القاهرة .
٩ ـ مجلة صباح الخير ـ القاهرة .
١٠ ـ مجلة الضياء ـ القاهرة .
١١ ـ مجلة العربي ـ الكويت .
١٢ ـ مجلة فتاة الشرق ـ القاهرة .
١٣ ـ مجلة الفكر المعاصر ـ القاهرة
١٤ ـ مجلة القصة ـ القاهرة .
١٥ ـ مجلة الكاتب ـ القاهرة .
١٦ ـ مجلة الكتاب ـ القاهرة .
١٧ ـ مجلة المجلة ـ القاهرة .
١٨ ـ مجلة الموقف الأدبى ـ دمشق
١٩ ـ مجلة الهلال ، القاهرة .

فهرس الموضوعات

الموضوع | الصفحة

الموضوع — الصفحة

الباب الرابع

رقم الإيداع ٣٥٦٢/ ٧٩
الترقيم الدولى ٣-٧٢٥-٢٠١ ISBN

مطبعة الجيزة ـ اسكندرية
ت : ٨٠١٠٢٦